



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>

PRINCETON UNIVERSITY LIBRARY

PAIR>



32101 021692627

al-Risālah al-Shihābiyah

الرسالة الشهابية
في
الصناعة الموسيقية
للدكتور ميخائيل مشاقه

اعتنى بضبطها وتصحيحها وتعليق حواشيها

الأب لويس رزقال اليسوعي

نقلًا عن مجلة المشرق

طبع في بيروت
بمطبعة الآباء اليسوعيين
سنة ١٨٩٩

2272

63

377

نُظَيْتُ

مصصح الكتاب

قد رغب الينا كثيرون من قراء مجلة المشرق من مواطنينا والاجانب ان ننشر هذه المقالة المفيدة التي لم يُطبع منها الى هذه الغاية سوى نبذة وجيزة صدر بها المقتطف سنته السادسة (١٨٨١) . فلينا الى دعوتهم بطيبة خاطر ونحن لا نشك ان في طبع التأليف الموسيقية العربية قديمة كانت او حديثة خدمةً معتبرةً للعلم وانواع الفنون لاسيما في بلادنا الشرقية التي طالما انحطّ فيها فنّ الالحان الصحيح عن درجته الاولى

ولا نقول هذا قصد المعاتبة بل على سبيل النصيحة ولئلا يقال ان الغريب ادرى بما في البيت من اهله . فبالحقيقة ليس تأليف ميخائيل مشاقة بمجهول عند ادباء اوربة وربما نبهوا لاهميته قبل الشرقيين . فانه لم ير على وضعه الاّ السنين القليلة حتى باشر سير الي سيث بترجمته الى الانكليزية (١) . وعلى هذه الترجمة التي لم يتسن لنا ان نطالعها اعتمد جميع الاوربيين الذين تجردوا للبحث عن احوال الموسيقى العربية القديمة ومقابلتها بحالتها الحاضرة . نخصّ منهم بالذكر المسيو لند الذي ألف في الديوان العربي مقالة نفيسة (٢) اصحت مورداً يتردد اليه كل من يزوم الوقوف على اصول الالحان العربية وفروعها . ونحن ايضاً اخذنا عنها عدة فوائد واشارات مهمة كما اننا اقتبسنا من انوار تأليف صفه كوزغارتن في كتاب الموسيقى للفارابي (٣) ومن رسالة صفي الدين عبد المؤمن البغدادى التي اختصرها بالفرنسية الموسيو كارا دي ثو (٤) . ومن الخطاب الذي القاه في الموسيقى الشرقية حضرة الاب دون پاريزو تريل كليتنا سابقاً (٥) .

(١) راجع R. E. Smith : *Journal of the American Oriental Society*, Vol. I. (Boston 1849)

(٢) (عنوانها) Land : *Recherches sur l' histoire de la Gamme arabe*, Leide 1884

(٣) Kosegarten : *Liber Cantilenarum*, 1840

(٤) (راجع المجلة الاسيوية 279 p. 1891 J. As.)

(٥) (Dom Parisot : *Musique Orientale*, Paris 1898)

فمن صميم الفؤاد نهنهم جميعاً على ما أبدوه من دقة البحث واتساع العلم في هذا الميدان المتورع .

هذا واما ما يختص بترجمة المؤلف عموماً فلا حاجة الى ايراد شيء منها (١) . ففي ما كتبه مشاققة نفسه عن سبب وضعه الرسالة والمنهج الذي نهجه في تعلمه الموسيقى كفاية للعرض المقصود من نشر تأليفه

واما الطريقة التي سلكناها فهي اننا قابلنا بفرط الدقة والعناية بين نسختين الاولى نسخة محفوظة في مكتبتنا الشرقية نسخها ناسخها في بعض المواضع . والثانية نسخة حسنة تكرر حضرة الاب الفاضل الفيور الشيخ لويس الحوري فاطلعنا عليها فنخلص لحضرة فروض الشكران الجميل

ثم اننا تمييزاً للفائدة ذيلنا نص صاحب الرسالة ببعض الحواشي والملاحظات وربما آخذناه على بعض الآراء . والمزاعم الغير الصحيحة واصلحنا بعض الاغلاط الحسابية الى غير ذلك . فاذا اضطررنا الحاجة الى وضع حواشٍ اطول احققناها باواخر الفصول وقبل المباشرة بنشر هذا التأليف الذي نتمنى ان يقع لدن قرائنا موقعاً حسناً لا بد من ايراد مسألتين لازالة بعض الشكوك ان امكن فنقول :

اولاً انه من المقرر الذي لا نزاع فيه ان تقسيم الديوان العربي الى اربعة وعشرين رباعاً لا أثر له في كتب قداماء العرب كالفارابي وصفي الدين وغيرهما . فلما كان مشاققة اول من دون هذا التقسيم وشرحه واتى عليه بالبراهين الحسابية والهندسية زعم علماء اوربة انه هو الذي اخترعه لحسم اختلافات طرأت على فن الموسيقى الشامية في غرة عصرنا هذا . لكن كلام المؤلف لا يؤيد قط مثل هذا الزعم بل يناقضه ويدحضه دحضاً . فان مشاققة يقول في مواضع شتى من تصنيفه انه لم يبتدع شيئاً في طريقة معاصريه . الا في ترتيب الالحان لتسهيل تناولها وانه اجرى مقالاته على اصول اهل الصناعة ومألوف مذهبهم . فان وقف قراؤنا الكرام على برهان ما من كتاب او تقليد يدعم صحة قول المؤلف او يرد عليه أحضنا لهم الشكر الحميم

(١) ولد الدكتور ميخائيل مشاققة في رشبيا في ٢٠ آذار سنة ١٨٠٠ وتوفي في ١٦ تموز

١٨٨٨ بدمشق

ثانياً ان الاب باريزو المارّ الذكر قد اثبت انّ الرسالة الشهاية هي اليوم في البلاد الشامية مرجع يرجع اليه في الصناعة الموسيقية اذ ان جميع اهلها يضبطون الحانهم بموجب مبادئها. فنسأل ادياء المشرق هل يجوز مثل هذا القول. وان صحّ فما هي البراهين عليه. فاننا رأينا خلاف ذلك في بعض الاحيان. ولا نظن ان طريقة مشاققة تعم كل المزاويل لقنّ الموسيقى في ديارنا. وكثيراً ما سمعنا دواوين لا فرق بينها وبين الدواوين الاوردية من حيث اجزاء الابراج والارباع بل قل بالاحرى ان معظم الشرقيين من السوريين والمصريين لا قوائد لهم ولا في ايديهم كتب علمية او فنية يرشدهم الى اتفاق وثبات في اعمالهم الموسيقية (١٠). وعلى كل حال فالجواب على هذه المسألة لا يمكن لاحد الا بعد المجالسة الطويلة لاهل الصناعة والبحث الدقيق عن اعمالهم اللحنية. افلا يوجد بين قرّائنا الكرام اديب عارف باحوال الموسيقى الوطنية يُطلعنا على حقيقة الامر.

فمن تكرمّ فارسل الينا نبذة فنية في هاتين المسألتين ادرجنا مقالته في مجلة المشرق بشرط ان تكون ادلتها واضحة وبراهينها مقنعة. والله يُرشد الى الصواب



فاتحة الرسالة الشهاية في الصناعة الموسيقية

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

الحمد لله الذي جعل قانون الطرب ضلعاً من دائرة العلوم الادبية . واخرج من عيdan الاصول ثماراً ترتاض بها النفوس فتطير اليها بجناح النخوة العربية . حمداً يشق السماع به وزن الانعام المقابلة المنزهة عن الخالقة الزرية . يفيض راحة الارواح على نادي العشاق في تلك الحاضرة الانسية . فيزلفهم الى أوج القرار التي لا يُسمع فيها جواب التوى ولا يحجزها ركب الحصار (١)

اماً بعد فان فن الطرب قد ضربته ايدي سبا في هذا العصر . وداست ابراجه قدمُ العدم . حتى صارت العربان كالاستمرار تهم بين نجد والعراق واصفهان والعجم . وما زال كذلك لا ينشد له حزام . ولا يُعمر له ديوان ولا مقام . حتى أوقفه الزمان بالحضرة الشهاية . في بعض الديار الشامية . فأخذ يديه صذر تلك المجالس . الامير محمد فارس . وامر هذا العبد ان يُعيد ما درس من تلك الطلول . فامثل امره بالاجابة والقبول . لأنها صناعة يُتوصل بها الى رضى الله في تسبيحه كما أمر نبيه داود عليه السلام . وقد اتخذت منها الاطباء تأثيرات طبيعية لاسترداد صحة الاجسام . ومن ثم خضت في محبة هذا البحر الزاخر . ظامعاً في ادراك قراره قلم اقع له على آخر . هذا مع علمي بنفسى اني لست من فرسان هذا الميدان . الذين سبقوا ونالوا قصب الرهان . غير انني بتكرار البحث والمراجعة . قد تجلّى علي ما شاء الله من ذلك فوضعت هذه الرسالة الجامعة . وسميتها بالرسالة الشهاية . في الصناعة الموسيقية . وقد رتبته الى مقدمة وباين يشتملان على ثمانية عشر فصلاً . ثم اردتها بجائمة الكتاب . والله الهادي الى طريق الصواب

(١) قد ورد في هذه المقدمة ألقاظ وكنيات عديدة اتخذها المؤلف من اسماء الابراج والارباع وسأتي شرحها بالتفصيل

المقدمة

في حقيقة الموسيقى (١)

الموسيقى احد العلوم الرياضية و فرعٌ من العلم الطبيعي . وهي صناعة يُبحث فيها عن احوال النغمة من جهة تأليفها اللذيد والنافر (٢) . وعن احوال الازمنة المشتمة بين النغمات من جهة الطول والقصر . فعلم انها تتم بجزئين . الاول علم التأليف وهو اللحن . والثاني علم الايقاع وهو المستنى بالاصول . والنغمة (٣) صوت يلبث زماناً على حدٍ من الحدة والثقل . واللحن ما تألف من نغمات بعضها يعلو او يسفل عن بعض على نسب

- (١) ويرى أيضاً الموسيقى وهي كلمة يونانية μουσική
- (٢) ورب سائل يسألنا هنا أليس في هذا التحديد شيء من المناقضة لانه إذا كانت الموسيقى علماً من العلوم الرياضية كيف صح حينئذ انتسابها الى احدى الصنائع . فجوابنا على ذلك ان الموسيقى في حقيقة الامر هي صناعة بل احد نواضر الفنون السبعة كالتصوير مثلاً والهندسة ويشهد على ذلك واضع الرسالة نفسه اذ يسمي الموسيقى الصناعة الموسيقية يد انه قد كثر القول انها علم رياضي نظراً للابحاث والمسائل الحسابية التي تُضبط وتُنقِصى بها هذه الصناعة . وربما كانت هذه التسمية قد غلبت عند الاقدمين كما يظهر ذلك من تصانيف ارسطو وابن سينا وغيرهم من الفلاسفة حيث يُدرجون الموسيقى في جملة العلوم الرياضية
- (٣) النغمة (والجمع نغمات ونغم) ما يُعبّر عنه في اللغة الفرنسية بكلمة son musical او note وهي الصوت المدرج تحت ضوابط الموسيقى بحسب ثقله او حدة او عدد اهتزازاته فهذا يختلف من الحس او الدوي الذي لا يعلم له حدة ولا ثقل الا بعد الفحص المدقّق او بواسطة آلات خصوصية اكتشفها العلامة هلمهولتز (Helmholtz) وسماها المرنات (résonna-teurs) . اما تعريف المؤلف للنغمة فهو نفس تعريف القدماء نخصّ منهم بالذكر ابا نصر محمد الفارابي قال في كتاب الموسيقى : « وأعي بالنغم الاصوات المختلفة في الحدة والثقل التي تُتخيل كلها ممتدة » وقال عبد القادر بن النبي (ويرى عبي وغني وغني) في كتاب مقاصد الالخان : « النغمة صوت واحد لابت زماناً ذا قدر محسوس في الجسم الذي فيه يوجد »

معلومة . والنغمة للحن كالاحرف للكلام . والاقاع هو الضابط للمنشدین معاً حتى لا يسبق احدهم الآخر . ولا يتأخر عنه . ويعتبرون عنه بقولهم «دُم وتك» (١) وهو بمنزلة أجزاء العروض للشعر . مركباً من سبب خفيف وهو عبارة عن متحرك فساكن . وسبب ثقيل وهو عبارة عن متحركين معاً

والصوت هو ما يحدث عن كل حركة اهتزازية بجسم . ندان يحدث في الهواء ارتجاجاً يسري فيه الى بعد ما . والصوت يقطع في سيره في كل دقيقة من الزمان مسافة ثلاثين الف ذراع تقريباً فيكون سيره في كل ثانية من الدقيقة او نبضة شريان معتدلة نحو خمسمائة ذراع (٢) . فلو أطلق مدفع على بعد رأينا اشتعاله قبل ان نسمع صوته بزمن يساوي بعده عنّا على النسبة المتقدمة . وهكذا يكون في البرق والرعد . ثم اذا كان عدد اهتزازات الجسم في كل ثانية دقيقة اثنين وثلاثين هزة (٣) او اقل من ذلك فلا يسمع الصوت ابداً كما حقق ذلك المتأخرون من علماء الافرنج . فاذا شدد وتر على قانون او طنبور ونقر عليه فان اهتز اكثر من اثنين وثلاثين هزة في كل ثانية الدقيقة امكن سماع صوته والا فلا وكلما شدد اكثر زادت اهتارته عند النقر عليه وكان الصوت المسموع عنه اعظم . واما السمع فهو ناشئ من مصادمة تموجات الهواء الحاصلة من اهتزازات الجسم الرنان الى آلات السمع المخصوصة بكل حيوان



(١) والاعلى في يومنا ثم تك . (راجع كتاب سفينة الملك للامام محمد شهاب الدين ورسالة روض المسرات للشيخ عثمان الجندي شاعر العائلة الحديوية سابقاً) . وما يقين من سفينة الملك ان التعبير عن الاقاع بمثل هتين اللفظتين حديث العهد وأنها استخرجتا عن كلمتي «دیه وطاع» . والله اعلم

(٢) يعني ثلاثمائة واربعين متراً

(٣) بل عشرين هزة على ما قال العلامة هلمهولتز وله الباع الطولي في كل ما يختص بالسمع . كما انه اثبت ايضاً ان الصوت ليس بمسموع اذا زاد عدد اهتزازات الجسم على عشرين الف هزة في الثانية

الباب الاول

في المبادئ اللازمة معرفتها للموسيقى وفي سبعة فصول

الفصل الاول

في تفسير الانغام المسماة ابراجاً

الصوت بحسب مراتبه وطبيعته يُقسم الى مراتب غير متناهية بالقوة وإن تناهت بالفعل وكل مرتبة هي جوابٌ لما دونها وقرار لما فوقها (١) ثم ان كل مرتبة تُقسم الى سبع درجات الواحدة فيها تلو الاخرى وهذه الدرجات يسمونها ابراجاً. وقد وضعوا لها اعلاماً تمّيزها. فاولها يكاه. وثانيها عشيران. وثالثها عراق. ورابعها رست (٢). وخامسها دوكاه. وسادسها ميكا. وسابعها جهاركاه (٣). وهذه يقال لها المرتبة الاولى والديوان الاول. ثم يعلوها المرتبة الثانية: واولها برج النوى. وثانيها الحسيني. وثالثها الأوج. ورابعها الماهور. وخامسها المختار. وسادسها البزرك (٤). وسابعها الماهوران وهو جواب الجهاركاه ونهاية المرتبة الثانية. ثم فوقها المرتبة الثالثة: واولها جواب النوى المعروف بالرمل توتى. وثانيها جواب الحسيني. وثالثها جواب الأوج. ورابعها جواب الماهور. وخامسها جواب

(١) الجواب ما يسميه الافرنج l'octave supérieure d'une note والقرار l'octave inférieure والمرتبة اي الديوان ما يدعونه une octave او gamme

(٢) ويروي راست ومناه بالفارسية مستقيم وقد سموه كذلك لأن به كانت العجم تبدئ الديوان الطبعي المعروف بالمقامة المستقيمة

(٣) وكل من يكاه ودوكاه وسيكا وجهاركاه كلمات فارسية مركبة من اسماء الاعداد ١، ٢، ٣، ٤، ٥ ومن كلمة كاه بمعنى الموضع. وقد زاد بعضهم عليها: بنجكاه وشكاه ومنتكاه. وهذا دأب من يبتدون الديوان من الرست. فالرست حينئذ يساوي اليكاه والبنجكاه يساوي النوى والشكاه الحسيني والمنتكاه الأوج (راجع Villoteau : Description de l'Egypte, T. XIV, p. ١٤)

(٤) ويلفظ ايضا البزرك والبزرك

المُحَيَّر. وسادسها جواب البُزْدَاك. وسابعها جواب الماهوران وهو نهاية المرتبة الثالثة (١). وهكذا تتعَدَّد المراتب صعوداً وتنسَى ابراجها بتكرار اضافة الجواب الى مثله. فيقال جواب الجواب. وجواب جواب الجواب. وهلمَّ جرّاً الى ما لا نهاية له. وتتعدَّد تزولاً ايضاً بحيث يمكن ان يُقال تحت اليكاه قرار الجهاركاه. وتحت قرار السيكاه. وتحت قرار الدوكاه. وتحت قرار الرست. وتحت قرار العراق. وتحت قرار العشيران. وتحت قرار اليكاه. وهكذا الى ما لا نهاية له (٢)

واماً قولنا ان اول الابراج اليكاه فهذا ليس بضروري بل هو استحسان اختياري قد وضعته اكثر علماء العرب. ولعلهم اختاروا الابتداء به طلباً للمناسبة في ترتيب الابراج بان يكون الاول برجاً كبيراً يليه صغيران ثم كبيرٌ وكذلك ثم وشم الى النهاية كما يظهر لك في محله. فلو كان الابتداء من غيره لم ينتظم هذا الترتيب. ولذلك اقتفيت آثارهم في وضعه. وقد جعل بعضهم الابتداء من برج الرست. واما اليونان (٣) فحلولوا اول الابراج الدوكاه ويمكن الابتداء باي برج كان منها بحيث تصير المرتبة لسبعة ابراج الواحد فوق الآخر ويكون الثامن جواباً للاول. وهذا الجواب هو ضعف القرار في الشدة ونصفه في الضخامة لان صوت الجواب اعلى من القرار اَلَا انه ارق منه. ثم ان الصوت الانساني بحسب الطبيعة لا يكون الصعود به من القرار الى الجواب والمهبوط من الجواب الى القرار على اكثر من سبعة ابراج. اي لو قسمت المرتبة الى عشرة ابراج مثلاً عوضاً عن قسمتها الى سبعة لم يكن يتأتى للصوت الانساني المرور عليها الا بعنف شديد ويكون الصوت المسموع منها ممّا تنفر الطبيعة الانسانية عن سماعه. ومن ذلك يعلم ان قسمة المرتبة الى سبعة ابراج هي امرٌ طبيعي لا بد منه بالضرورة (٤)

(١) ولم نعتد لهذه الجوابات على أسام خاصة بيد ان ما تأخر منها نادر الاستعمال لحدته وعسر الوصول اليه على العود كما سناه في باب العود وهكذا قل فيما دون اليكاه من الابراج والقرارات (٢) راجع الجدول الذي وضعناه في ذيل الفصل الرابع

(٣) يعني المتأخرين منذ القرون المتوسطة الى يومنا

(٤) وما يؤيد صحة هذا القول ما كتبه الاب ديشفرنس (Dechevrens) اليسوعي المشهور في تأليف ضخمة طبعها حديثاً ليان اصل الموسيقى الغربية اي الغربية (راجع التأليف المذكور : *Etudes de Science musicale* 1898 t. I. 1^{re} étude)

الفصل الثاني

في تقسيم الارباع

ان السبعة (١) الابرار المتقدم بيانها في الفصل الاول هي كسَلَم. الدرجة فوق الاخرى فلم يكن البُعد بينها متساوياً بل ان بعضها يبعد عن بعض أكثر وبعضها اقل. وهذه القضية موضوع خلاف بين الموسيقيين من العرب واليونان فان العرب يقسمون البُعد الكائن بين الابرار الى ربتين كبيره وصغيرة فالكبيرة ما كان البعد فيها بين الاربين المتجاورين اربعة ارباع. والصغيرة ما كان البعد فيها ثلاثة ارباع. فالاولى منهما هي من اليكاه الى العشيران ومن الرست الى الدوكاه ومن الجهاركاه الى النوى. والثانية من

(١) اعلم ان الديوان الموسيقي لم يكن يحتوي بادئ البدء إلا على اربعة ابرار كما يُستخرج ذلك من الالمان الشائعة بين الاقدمين وهو الديوان المشهور المسمى عند اليونان Tétrachorde اي الديوان ذا الاربعة الاوتار وقد دعاه الفارابي البُعد الذي بالاربعة. وهو بمنزلة أساس ومبدأ لكل ما اخترعه الاقدمون والمتوسطون من تقسيم الرتبة الموسيقية وتحديد الالباد بين نغمة ونغمة فلما اخذت دائرة الالمان في التقدم والانحسار لم يلبث السلف ان شعروا بما في الديوان الاضمر الآتف ذكره من الضيقة والتقصان فارادوا من ثم توسيع ناطقته وزادوا عليه ديواناً اخر صغيراً بشاكه وهكذا كان الوصول الى ما يقرب من جواب القرار الذي كان يؤخذ يبعد واحد واخيراً الى الجواب. على انهم لم يكتفوا بذلك إلا اردفوا الجواب بديوانين اخرين صغيرين وبرج واحد فحصل من ذلك ما سموه الجمع التام (τὸ σύνστημα τέλειον, ὅμα διὰ πᾶσων) المحتوي على ١٥ برجاً والممتد من اليكاه مثلاً الى الرمل توتى الذي هو نهاية الرتبة الثانية وهذا الجمع يكون اما منفصلٌ واما متصلٌ فالمنفصل ما تحلل بين الديوانين الاولين والديوانين الاخرين البرج المسمى لذلك بـُعد الانفصال والآ فكان الجمع متصلاً فهناك صورة المجموع المختلفة المتولدة على اختلاف مقر بـُعد الانفصال

الجمع التام

الديوان الثاني 2 ^o Octave.			الديوان الاول التام 1 ^{re} Octave.		
بعد الانفصال	بعد بالاربعة	بعد بالاربعة	بعد الانفصال	بعد بالاربعة	بعد بالاربعة
بعد بالاربعة	بعد بالاربعة	بعد الانفصال	بعد بالاربعة	بعد بالاربعة	بعد الانفصال
بعد بالاربعة	بعد الانفصال	بعد بالاربعة	بعد بالاربعة	بعد الانفصال	بعد بالاربعة

جمعان منفصلان

جمع متصل

العشيران الى العراق ومن العراق الى الرست ومن الدوكاه الى السيكااه ومن السيكااه الى الجهاركااه. فتكون الرتبة الاولى ثلاثة ابراج تحتوي على اثني عشر ربعا كل برج منها اربعة ارباع. والرتبة الثانية اربعة ابراج تحتوي على اثني عشر ربعا كل برج منها ثلاثة ارباع. فتكون ما تحتوي الابرار السبعة اربعة وعشرين ربعا

واما المتأخرون من اليونان (١) فيجعلون اول الديوان برج الدوكاه المسى عندهم «با» ونهايته الماهور المسى عندهم «ني». ويقسمون الابرار الى ثلاثة مراتب والبعد الكائن بين الابرار يقسمونه الى دقائق. فالرتبة الاولى عندهم هي عين الرتبة الاولى عند العرب لكنهم يقسمون البعد بين البرج منها والآخر الى اثنتي عشرة دقيقة. والرتبة الثانية هي من الدوكاه الى السيكااه ومن الحسيني الى الأوج. والبعد بين كل برج منها تسع دقائق. والرتبة الثالثة هي من السيكااه الى الجهاركااه ومن الاوج الى الماهور. والبعد بين كل برج منها سبع دقائق. فتكون جملة ما تحويه الابرار السبعة ثمان وستين دقيقة. منها الرتبة الاولى ثلاثة ابراج وتحتوي على ست وثلاثين دقيقة. والثانية برجان تحتوي على ثمانين عشرة دقيقة. والثالثة برجان ايضا تحتوي على اربع عشرة دقيقة

ذيل على الفصل الثاني

ولسائل ان يسألنا عن تركيب الديوان الصغير الذي منه استخرج القدماء مرتبهم فنجيب على وجه العموم انه كان يحتوي على بعدين ونصف اي على اربع نغمات كما قلنا من اليكااه مثلا الى الرست او من الدوكاه الى النوى غير ان هذا موضوع اختلاف بين الاقدمين والمتأخرين لعدم اتفاقهم على سعة البعد للموسيقى. فكان الاقدمون مع فيثاغوراس لا يعتبرون الا جنسا واحدا من البعد للكمال يعبرون عنه بنسبة $\frac{8}{9}$ فكان حينئذ نصف البعد عندهم مبرا عنه بنسبة $\frac{256}{257}$ فهذه صورة تقسيمهم الديوان :

Ut	Re	Mi	Fa
يكااه	عشيران	كوش	رست
$\frac{8}{9}$	$\frac{8}{9}$	$\frac{256}{257}$	
[او رست	دوكاه	بوسليك	جهاركااه]

واما المتأخرون حتى مهابرون فاقبوا اثار بطليموس الفلكي فقسما البعد للكمال الى جنسين

الأكبر والأصغر (Ton Majeur et Ton Mineur) فالأكبر ما نسبة برجييه $\frac{1}{9}$ والأصغر ما نسبتها $\frac{1}{10}$ فيحصل من ذلك تمييز في نسبة نصف البعد فيساوي عندهم $\frac{1}{16}$ فصورة ديواهم هذه :

Fa	Mi	Ré	Ut
يكاه	$\frac{1}{9}$	عشيران	$\frac{1}{10}$
	-	كوش	$\frac{1}{16}$
		رست	

[او + عراق]

اما بعد الانفصال الذي مقره بين الرست والدوكاه فهو على حد سواء في الديوانين لان نسبة في كليهما $\frac{1}{9}$ فكثيراً ما ترى الفارابي يسمي هذا البعد بالبعد الطيني او بالمدّة او ببعد المدّة وقد اصبح قياساً ثابتاً ايام هذا العالم الشهير

وفضلاً عن البعد الطيني ونصف البعد يوجد بعد آخر وهو المدعو تارة بقية او فضلة ($\lambda\epsilon\tau\tau\mu\mu\alpha$) اذا كان باقل من نصف الطيني وطوراً اقصلاً ($\alpha\pi\omicron\tau\omicron\mu\eta$) اذا كان يتجاوزه وقد اتخذ اليونان ايضاً الارحاء ($\delta\iota\alpha\phi\epsilon\sigma\iota\varsigma$) وهو ثلث المدّة او ربعها فسموا الاول « الملوّن » ($\delta\epsilon\iota\sigma\iota\varsigma \chi\rho\omega\mu\alpha\tau\iota\kappa\eta$) والثاني النازم ($\delta\iota\alpha\phi\epsilon\sigma\iota\varsigma \epsilon\nu\alpha\rho\mu\omicron\nu\iota\omicron\varsigma$). واما الفارابي فيطلق تسمية الارحاء غالباً على الربع وحده ونسبته $\frac{3}{32}$. هذا ولا يخفى انه اذا ادخلنا في الديوان المار شرحه احد هذين الجزئين الصغيرين لتغيرت صورته واختلت الاصوات عن النغمات الاصلية على اختلاف الابعاد المتخلّة بين برج وبرج. وهذا هو مصدر الاجناس الثلاثة في تقسيم الديوان وسنعود اليه في باب تعريف الالحان فحسبنا الآن القول ان تقسيم الديوان المذكور آنفاً هو بمقتضى الجنس الاول المسمى بالجنس القوي

قد مرّ بنا ذكر الابرار ونسبة بعضها الى بعض فليتنا الآن ان نبيّن كيف يتوصل الى استخراج تلك النسب. نقول ان ذلك يتم بطريقتين فالاولى مقابلة طول الاوتار والثانية مقابلة عدد الاهتزازات. اما الطريقة الاولى فغاية من السهولة وهي ان تشد وترّاً على عود او طنبور او على صندوق فارغ ثم تنقره. فلنفرض ان الصوت الحاصل هو برج اليكاه فاذا اردت معرفة النسبة بين اليكاه والعشيران عليك ان تضغط الوتر عند احد طرفيه الى ان تسمع صوت العشيران ثم قس طول القسم الذي انالك صوت العشيران تر انه اذا كان طول الوتر ١ او مترّاً واحداً لليكاه يكون طوله للعشيران ٨٨٨٨٠٠٠ اي $\frac{1}{9}$ المتر. واما الطريقة الثانية فهي اعسر اذ تقتضي استعمال آلة خصوصية تعدد الاهتزازات الجسمية وعليه فاذا عدت الاهتزازات المتوكلدة في الوتر عند نقره مطلقه الذي هو مثلاً اليكاه ثم عدت كذلك الاهتزازات اللازمة لتوليد صوت العشيران وجدت ان نسبتها كنسبة ٩ الى ٨ اي $\frac{1}{9}$ ومن ذلك يستنتج ان نسبة الاطوال عكس نسبة عدد الاهتزازات ولهذا ترى بعضهم يرسمون رسم الديوان الآف ذكره على نسب منقبة لاهم يتبرون الاهتزازات لا طول الاوتار

الفصل الثالث

في الفرق الكائن بين الابرار والارباع العربية
والابرار والدقائق اليونانية

الشكل الثامن

نوى مساو لذي

جهازكاه بعلو غا بلقي الدقيقة

سيكه بسفل فوجمسة اسداس الدقيقة

دوكاه بسفل با ثلك الدقيقة

رست بملو قراري ثلك الدقيقة

عراق بسفل قرار ذو بدقيقة وسدس

عشيلن بسفل قراكه بلقي الدقيقة

بگه مساو لقرار ذي

ذو	٢٤	٢٨	٣٢	٣٦	٤٠	٤٤	٤٨	٥٢	٥٦	٦٠	٦٤	٦٨	٧٢	٧٦	٨٠	٨٤	٨٨	٩٢	٩٦	١٠٠	١٠٤	١٠٨	١١٢	١١٦	١٢٠	١٢٤	١٢٨	١٣٢	١٣٦	١٤٠	١٤٤	١٤٨	١٥٢	١٥٦	١٦٠	١٦٤	١٦٨	١٧٢	١٧٦	١٨٠	١٨٤	١٨٨	١٩٢	١٩٦	٢٠٠	٢٠٤	٢٠٨	٢١٢	٢١٦	٢٢٠	٢٢٤	٢٢٨	٢٣٢	٢٣٦	٢٤٠	٢٤٤	٢٤٨	٢٥٢	٢٥٦	٢٦٠	٢٦٤	٢٦٨	٢٧٢	٢٧٦	٢٨٠	٢٨٤	٢٨٨	٢٩٢	٢٩٦	٣٠٠	٣٠٤	٣٠٨	٣١٢	٣١٦	٣٢٠	٣٢٤	٣٢٨	٣٣٢	٣٣٦	٣٤٠	٣٤٤	٣٤٨	٣٥٢	٣٥٦	٣٦٠	٣٦٤	٣٦٨	٣٧٢	٣٧٦	٣٨٠	٣٨٤	٣٨٨	٣٩٢	٣٩٦	٤٠٠	٤٠٤	٤٠٨	٤١٢	٤١٦	٤٢٠	٤٢٤	٤٢٨	٤٣٢	٤٣٦	٤٤٠	٤٤٤	٤٤٨	٤٥٢	٤٥٦	٤٦٠	٤٦٤	٤٦٨	٤٧٢	٤٧٦	٤٨٠	٤٨٤	٤٨٨	٤٩٢	٤٩٦	٥٠٠	٥٠٤	٥٠٨	٥١٢	٥١٦	٥٢٠	٥٢٤	٥٢٨	٥٣٢	٥٣٦	٥٤٠	٥٤٤	٥٤٨	٥٥٢	٥٥٦	٥٦٠	٥٦٤	٥٦٨	٥٧٢	٥٧٦	٥٨٠	٥٨٤	٥٨٨	٥٩٢	٥٩٦	٦٠٠	٦٠٤	٦٠٨	٦١٢	٦١٦	٦٢٠	٦٢٤	٦٢٨	٦٣٢	٦٣٦	٦٤٠	٦٤٤	٦٤٨	٦٥٢	٦٥٦	٦٦٠	٦٦٤	٦٦٨	٦٧٢	٦٧٦	٦٨٠	٦٨٤	٦٨٨	٦٩٢	٦٩٦	٧٠٠	٧٠٤	٧٠٨	٧١٢	٧١٦	٧٢٠	٧٢٤	٧٢٨	٧٣٢	٧٣٦	٧٤٠	٧٤٤	٧٤٨	٧٥٢	٧٥٦	٧٦٠	٧٦٤	٧٦٨	٧٧٢	٧٧٦	٧٨٠	٧٨٤	٧٨٨	٧٩٢	٧٩٦	٨٠٠	٨٠٤	٨٠٨	٨١٢	٨١٦	٨٢٠	٨٢٤	٨٢٨	٨٣٢	٨٣٦	٨٤٠	٨٤٤	٨٤٨	٨٥٢	٨٥٦	٨٦٠	٨٦٤	٨٦٨	٨٧٢	٨٧٦	٨٨٠	٨٨٤	٨٨٨	٨٩٢	٨٩٦	٩٠٠	٩٠٤	٩٠٨	٩١٢	٩١٦	٩٢٠	٩٢٤	٩٢٨	٩٣٢	٩٣٦	٩٤٠	٩٤٤	٩٤٨	٩٥٢	٩٥٦	٩٦٠	٩٦٤	٩٦٨	٩٧٢	٩٧٦	٩٨٠	٩٨٤	٩٨٨	٩٩٢	٩٩٦	١٠٠٠
١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	١٠	١١	١٢	١٣	١٤	١٥	١٦	١٧	١٨	١٩	٢٠	٢١	٢٢	٢٣	٢٤	٢٥	٢٦	٢٧	٢٨	٢٩	٣٠	٣١	٣٢	٣٣	٣٤	٣٥	٣٦	٣٧	٣٨	٣٩	٤٠	٤١	٤٢	٤٣	٤٤	٤٥	٤٦	٤٧	٤٨	٤٩	٥٠	٥١	٥٢	٥٣	٥٤	٥٥	٥٦	٥٧	٥٨	٥٩	٦٠	٦١	٦٢	٦٣	٦٤	٦٥	٦٦	٦٧	٦٨	٦٩	٧٠	٧١	٧٢	٧٣	٧٤	٧٥	٧٦	٧٧	٧٨	٧٩	٨٠	٨١	٨٢	٨٣	٨٤	٨٥	٨٦	٨٧	٨٨	٨٩	٩٠	٩١	٩٢	٩٣	٩٤	٩٥	٩٦	٩٧	٩٨	٩٩	١٠٠																																																																																																																																																		

قد تقدم ان الديوان يُقسم عند العرب الى اربعة وعشرين ربعا وعند اليونان الى ثماني وستين دقيقة ولهذا لم تحصل مواقة حقيقية بينهما الا في اربعة مواضع. اولها برج اليكاه فان الربع الاخير منه مساو للدقيقة الاخيرة من برج ذي (٢) التي هي مطلق الوتر. وثانيها الربع السادس المستى قرار العجم فانه مساو للدقيقة السابعة عشرة التي هي الدقيقة الخامسة من برج زو. وثالثها الربع الثاني عشر المسمى زركلاه فانه مساو للدقيقة الرابعة والثلاثين التي هي السادسة من برج پا. ورابعها الربع الثامن عشر المسمى بوسليك فانه مساو للدقيقة الحادية والخمسين التي هي الثانية من برج غا. وفيما عدا هذه الاربعة لا يحصل مطابقة حقيقية الا في اجوبة الارباع والدقائق المذكورة وقراراتها.

(١) احبنا ان نورد هذا الشكل الذي هو الثامن في النسخين بازاء المتن لما في الاطلاع على الديوان العربي واليوناني مما من الوضوح والتسهيل وهكذا يكون دأبنا فيما بعد مع سائر الاشكال وان كان صاحب الرسالة جمها في محل واحد من كتابه

(٢) فما نسماء برج ذي هو فلياً قرار برج ذي لان برج ذي مساو للتوي الذي هو جواب اليكاه وكذلك ترى الشبران يقرب «من قرار كه» لا من كه والعراق من قرار

واضطباق الابراج العربية على اليونانية هو اضطباق تقريبي لا يقيني فانك لو طبقت برج اليكاه على قرار برج ذي الذي هو اليكاه عند اليونانيين وطبقت برج النوى على برج ذي الذي هو برج النوى عند اليونانيين مرسومين في جدولين متحاذين احدهما مقسوم الى اربعة وعشرين ربعا والثاني الى ثماني وستين دقيقة ساجبا على عرض كل منهما خطوطا تلتقي في محل مُماسة الجدولين يظهر لك ان الابراج المتوسطة بين اليكاه والنوى لا تنطبق على الابراج المتوسطة بين قرار ذي وبين برج ذي اضطباقا تاما بل ان بعضها يعلو او يسفل عن بعض تارة اكثر من دقيقة وتارة اقل كما ترى ذلك مرسوما في الجدول الموضوع في هذه الرسالة في الشكل الثامن. وسبب هذا الاختلاف اولاً كون ابراج العرب رُتبتين وابراج اليونان ثلاث مراتب. ثانياً كون ارباع العرب اربعة وعشرين ودقائق اليونان ثمان وستين وهذان العددان لا يتوافقان في اكثر من الاربعة المواضع المذكورة ولهذا السبب كل ستة ارباع عربية تساوي سبع عشرة دقيقة يونانية واول كل من الارباع الستة يستوي مع اول كل من السبع عشرة دقيقة كما هو معلّم عليها في الجدول المذكور



زو والرسن من قرار في. وسبب ذلك على ما افادنا المؤلف في الفصل السابق ان المتأخرين من اليونان كانوا يجعلون اول ديواخم الدوكاه اي با ثم فو ثم غا ثم ذي الذي هو النوى ثم كه اي الحسيني ثم زو اي الارج ثم في اي المامور ثم جواب با اي الحبر ولما كان ديواخم يبتدىء من الدوكاه فكل ما كان يقع تحت الدوكاه في ديوان العرب وجب ان يكون قراراً لاحد الابراج اليونانية التي فوقه



الفصل الرابع

في فسمه الديوان الى ديوانين متشاكلين

قد علم بما تقدم بيانه البعد الكائن بين كل برج وبرج على التوالي. فظهر ان الديوان يقسم الى قسمين متشاكلين احدهما من اليكاه الى الدوكاه والثاني من الرست الى النوى فيكون كل قسم منهما خمسة ابراج لان برجي الرست والدوكاه يتوافقان مع القسمين (١) وهكذا برج النوى يتوافق مع القسم الثاني من الديوان الاول ومع القسم الاول من الديوان الثاني (٢). وهذه المشاكلة الكائنة بين القسمين هي لكون البعد بين كل برج ومجاوره من الابراج في كل قسم منهما متسويًا. لان البعد بين اليكاه والعشيران كالبعد بين الرست والدوكاه والبعد بين العشيران والدوكاه والسيكاه والبعد بين العراق والرست كالبعد بين السيكا والجهاركاه والبعد بين الرست والدوكاه كالبعد بين الجهاركاه والنوى. ولهذا كانت نسبة اليكاه الى العشيران كنسبة الرست الى الدوكاه ونسبة العشيران الى العراق كنسبة الدوكاه الى السيكا ونسبة العراق الى الرست كنسبة السيكا الى الجهاركاه ونسبة الجهاركاه الى النوى. ولذلك صار العمل من الدوكاه الى اليكاه كالعمل من النوى الى الرست وحصلت المشاكلة بين برجي الرست والنوى وبرجي الدوكاه والحسيتي وبرجي السيكا والابج وبرجي الجهاركاه والمهور. فاذا كان اولهما قرار اللحن يستثنون ثانيهما

(١) يريد ان البرجين يختصان بكلا القسمين لان الدوكاه آخر القسم الاول والرست اول القسم الثاني

(٢) قد مر ان لفظة الديوان يطابقها كلمة gamme عند الفرنج وان الديوان الاول يتحد من اليكاه الى النوى والثاني من النوى الى الرمل توقي. فلما كان هذا الموضع وجميع الفصول التي تليه من الاهمية بمكان عظيم رأينا ان نلحق هذا الفصل بمجدول عام نودعه سرد الديوانين العريدين ابراجاً ابراجاً وارباعاً وارباعاً وبازائهما الديوان الاودوي الاكثر شيوعاً في عصرنا هذا. [راجع الجدول المذكور في الوجه الآتي]

غَمَّازُهُ لَأَنَّهُ أَقْرَبُ الْإِبْرَاجِ الْمَشَاكِلَةَ مَا عَدَا بَرَجَ الْجَوَابِ فَإِنَّ نَسْبَتَهُ إِلَى الْقَرَارِ أَقْرَبُ النَّسَبِ . فَإِذَا نُقِرَ عَلَى أَيِّ وَنُقِرَ بَعْدَهُ عَلَى جَوَابِهِ كَانَ ذَلِكَ النُّقْرَاتِ لِلْسَامِعِ . وَبَعْدَهُ فِي اللَّذَّةِ النَّقْرَ عَلَى الْغَمَّازِ (١) وَابْعَدَ بَيْنَ الْغَمَّازِ وَالْقَرَارِ أَرْبَعَةَ عَشَرَ رُبْعًا أَبَدًا فَإِذَا قِيلَ أَيُّ بَرَجٍ هُوَ غَمَّازُ بَرَجِ السِّيكَاةِ مِثْلًا وَالسِّيكَاةِ كَانَتْ فِي الرَّبْعِ السَّابِعِ عَشَرَ . فَأُضِفَ إِلَيْهِ أَرْبَعَةُ عَشَرَ وَهِيَ مَسَافَةٌ بَعْدَ الْغَمَّازِ مِنْ قَرَارِهِ فَتَكُونُ الْجُمْلَةُ وَاحِدًا وَثَلَاثِينَ تَطْرَحُ مِنْ ذَلِكَ أَرْبَعَةَ وَعَشْرِينَ [وَهِيَ مَقْدَارُ الدِّيَوَانِ الْأَوَّلِ] فَيَبْقَى سَبْعَةٌ وَهِيَ مَحَلُّ بَرَجِ الْأَوَجِ مِنْ الدِّيَوَانِ الثَّانِي وَهُوَ غَمَّازُ السِّيكَاةِ . وَإِذَا سُئِلَ عَنْ غَمَّازِ الْعِشِيرَانِ وَالْعِشِيرَانِ كَانَتْ فِي الرَّبْعِ الرَّابِعِ فَاسْتَخْرَاجُهُ بَانَ يُضَافُ إِلَيْهِ أَرْبَعَةُ عَشَرَ رُبْعًا فَتَكُونُ الْجُمْلَةُ ثَمَانِيَةَ عَشَرَ وَهِيَ مَحَلُّ رُبْعِ الْبُوسْلِيكِ الَّذِي هُوَ غَمَّازُهُ . وَهَكَذَا يُجْرَى الْعَمَلُ فِي اخْتِبَارِ جَمِيعِ الْإِبْرَاجِ وَالْأَرْبَاعِ وَيُعْلَمُ مَحَلُّ غَمَّازِ كُلِّ بَرَجٍ وَكُلُّ رُبْعٍ مِنْهَا (٢)

(١) قَدْ دَعَا الْأَقْدَمُونَ مِنَ الْيُونَانِ هَذَا الْغَمَّازَ « الْبَعْدَ الَّذِي بِالْحَمْسَةِ » (τὸ διὰ πέντε) وَنَقَلَ الْفَرَنْجُ هَذِهِ الْكَلِمَاتِ إِلَى لَفْتِهِمْ وَعَبَّرُوا عَنْ الْغَمَّازِ بِلَفْظَةِ (quinte) . وَأَمَّا الْجَوَابُ فَهُوَ « الْبَعْدَ الَّذِي بِالْكَالِ » (τὸ διὰ πᾶσιν) . وَاعْلَمْ أَنَّ الْفَارَابِيَّ قَدْ جَمَعَ بَيْنَ الْغَمَّازِ وَالْبَعْدِ بِالْكَالِ وَالْبَعْدَ بِالْأَرْبَعَةِ فَاطْلُقْ عَلَيْهَا تَسْمِيَةً « الْكَمَالَاتِ أَوْ الْإِتْفَاقَاتِ » . ثُمَّ إِنَّهُ يُسَمَّى الصَّوْتِ الثَّانِي مِنْ نُقْرِ طَرَفِي الْبَعْدِ الَّذِي بِالْكَالِ (octave) « بِالْكَالِ الْأَعْظَمِ » وَقَرَارَهُ « بِالشَّحَاجِ الْأَعْظَمِ » وَجَوَابَهُ « بِالصِّيَاحِ الْأَعْظَمِ » . وَأَمَّا الْفَرَنْجُ فَالَّذِي الْإِبَادَ عِنْدَهُ أَوَّلَ الْبَعْدِ الَّذِي بِالثَّلَاثَةِ (tierce) . ثُمَّ الْغَمَّازُ . فَإِذَا نُقِرُوا نَقْرَةً وَاحِدَةً ثَلَاثَةَ أَوْتَارٍ تَكُونُ إِبْرَاجًا أَوَّلًا الْقَرَارُ ثُمَّ الْبَعْدُ الَّذِي بِالثَّلَاثَةِ ثُمَّ الْغَمَّازُ فَاتَّحَمَ يَسْمُونَ ذَلِكَ الْإِتْفَاقَ التَّامَ (accord parfait)

(٢) قُتِرَى مِنْ هَذِهِ الْأَمْثَلَةِ أَنَّ طَرَحَ الْأَرْبَعَةِ وَعَشْرِينَ يُسْتَفْنَى عَنْهُ إِذَا كَانَ الْمَجْمُوعُ السَّابِقُ جَمْعًا لَا يَتَجَاوَزُ الْأَرْبَعَةَ وَعَشْرِينَ رُبْعًا

الديوان العربي عند المحدثين

الديوان الاول	الديوان الثاني جوابه	طول الوتر	عدد الاهتزازات	ديوان الفريج
١	٢	٣	٤	٥
يگانه	نوی	٠,٠٠	٧٧٥	Sol
١ قب نیم حصار	نیم حصار	١,٠٢	٧٩٧, ٧٩	+ sol
٢ قب حصار	حصار	٢,٠١	٨٢١, ١	sol dièse la bémol
٣ قب تیک حصار	تیک حصار	٢,٩٨	٨٤٥, ٢	+ sol d - la
٤ عشیران	حسینی	٣,٩٢	٨٧٠, ٣	La
٥ قب نیم عجم	نیم عجم	٤,٨٣	٨٩٥, ٤	+ la
٦ قب عجم	عجم	٥,٧٢	٩٢١, ٧	la d si b
٧ عراق	أوج	٦,٥٨	٩٤٨, ٧	+ la d - si
٨ گوشت	خفت	٧,٤٢	٩٨٦, ٥	Si
٩ تیک گوشت	تیک خفت	٨,٢٣	١٠٠٥, ١	+ si
١٠ رست	ماهور	٩,٠٣	١٠٣٤, ٦	Ut
١١ نیم زرکلاه	نیم شهاظ	٩,٨٠	١٠٦٤, ٨	+ ut
١٢ زرکلاه	شهاظ	١٠,٥٤	١٠٩٦	ut d ré b
١٣ تیک زرکلاه	تیک شهاظ	١١,٢٧	١١٢٨, ٢	+ ut d - ré
١٤ دوکاه	محیر	١١,٩٧	١١٦١, ٢	Ré
١٥ نیم کردي	نیم زوال	١٢,٦٦	١١٩٥, ٢	+ ré
١٦ کردي	زوال (او سنبله)	١٣,٣٢	١٢٣٠, ٤	ré d mi b
١٧ سیکاه	بزرک	١٣,٩٧	١٢٦٦, ٤	+ ré d - mi
١٨ بوسلیک	حسینی شد	١٤,٦٠	١٣٠٣, ٤	Mi
١٩ تیک بوسلیک	تیک حسینی شد	١٥,٢١	١٣٤١, ٦	+ mi
٢٠ چهارکاه	ماهوران	١٥,٨٠	١٣٨١	Fa
٢١ عرباه (او نیم حجاز)	جواب نیم حجاز	١٦,٣٨	١٤٢١, ٤	+ fa
٢٢ حجاز	جواب حجاز	١٦,٩٣	١٤٦٣	fa d sol b
٢٣ تیک حجاز	جوال تیک حجاز	١٧,٤٨	١٥٠٦	+ fa d - sol
٢٤ نوی	رمل توتی	١٨,٠٠	١٥٥٠	Sol

(١) وبری: گوشت او گوشت (٢) او زرجلاه (٣) او عربيه

شرح الجدول

اعلم ان في العمود الثالث طريقة ثانية لتعريف نسبة النغمت الى بعضها وهي طريقة حسنة مؤسّسة على قياس اجزاء الوتر الكائنة وراء الاصبع عند النقر. ولا يخفى ان أوّل هذه الاطوال لا يساوي شيئاً في مطلق الوتر وان الاخرى تزيد شيئاً فشيئاً على حسب ارتفاع الصوت الموصول عليه ينما تكون اطوال الاجزاء المنقورة تنقص بمقتضى النسبة نفسها لانه كلما قصر الوتر ارتفع الصوت. فهذا كما ترى عكس الطريقة التي ذكرناها في ذيل الفصل الثاني

وان سألتنا احدٌ عن سبب وضعنا نغمة « sol » بازاء اليكاه اذ من المعلوم ان أوّل برج في الديوان الاوربي انما هو « do » ويسمى ايضاً « ut ». قلنا ان النغمت كلها قياسات ونسب فلا مانع بمنعنا عن الابتداء باي برج كان اذا ما راعينا بتدقيق القياسات والنسب الكائنة بين الابراج والارباع. فلذا عليك ان تختار التمييز عن الديوان العربي بالديوان الاوربي المألوف اي « do, ré, mi, fa » وهلمّ جرأً الخ . . . بشرط ان تراعي النسب كما قلنا. ألا ان ذلك الاختيار لا نراه مستحسنًا لعدم مطابقته لواقع الامر. فان صوت اليكاه من حيث درجته النغمية وعدد اهتزازاته انما يقرب من « sol » الاوربي العادي لا من « do »

ولا تنكر ان العرب ليس عندهم نغمة اساسية يرجع اليها عند دوزنة الآلات الموسيقية (١) فتري مثلاً ما كان صوته يكاه في آلة يكون قب حصار او عشرين في آلة اخرى. ولذلك كلما اجتمع الشريكون للقاء كان صوت متقدمهم قياساً يدوزنون عليه العيذان وسائر آلات الطرب. يد ان ذلك لا ينبغي قولنا. أو لا لان الفرق المذكور ليس كبير في اغلب الاحيان وثانياً لان في الصوت الانساني قياساً طبعياً عموماً يمتاز به العرب عن مزيد التباين في اجراء الحانهم وان لم يرشدهم الى اتفاق صوتي تام آلة من الآلات الثابتة التي يتداولها الاوربيون. وما لا تسالك عن ابراده هذا الصدد رغبتنا الشديدة في ان يتفق اولو هذا الفن الشريف بديارنا الشرقية فيخترعوا كالايجاب آلة معدنية تكون بمنزلة مقياس لا يمدون عنه في المستقبل. وهذا امر سهل لا يقتضي الا اجتماع بعض اساتذة من الموسيقيين واختيار صوت واحد ثابت مثلاً صوت مطلق الوتر الرابع في العود

(١) اعلم ان الاوربيين اتفقوا على اتخاذ مقياس ما لارتفاع الاصوات ومبوطها فاخترعوا آلة خصوصية يسمونها دياپازون (diapason) وهي غالباً عبارة عن قطعة من الفولاذ صُنعت على شكل نعل فرس محرج فاذا فُرع احد طرفيه اهتز ٨٧٠ هزة في الثانية. فلما كان البرج المطابق لهذا العدد نفس النغمة التي يدعونها « la » (راجع الجدول) اصبح صوغها عندهم ميزاناً يرتبون عليه اغلب آلاتهم كالبيانو والأرغن والآلات النفخ وغيرها

الفصل الخامس

في افتراق الالحان عن بعضها واقتسامها الى انواع

اختلاف الالحان يكون على اربعة انواع: لوّلها اختلاف البرج الذي يقرّ عليه اللحن (١) والثاني اختلاف إجراء العمل مع كون القرار على البرج بعينه: والثالث فساد يدخل على بعض الابرار: والرابع كون اللحن مزدوجاً

أما النوع الاول فكما لو نقر مثلاً على برج الرست ثم على العراق ثم على العشيران ثم على اليكاه وقرّ عليه لاختلف مسموعه عما لو نقر على برج الدوكاه ثم على الرست ثم على العراق ثم على العشيران وقرّ عليه وهذا الاختلاف ليس هو ناشئاً من ارتفاع صوت برج الدوكاه الذي ابتدئ بالنقر عليه وصوت العشيران الذي قرّ عليه عن برج الرست الذي ابتدئ منه وبرج اليكاه الذي قرّ عليه بالعمل الاول لان هذا الفرق متعلّق بعلم الطبقة (٢) الذي يبحث فيه عن ارتفاعها وانخفاضها. وذلك لا يتعلق باختلاف الالحان لان اختلاف الالحان ليس بالارتفاع والانخفاض بل من الاسباب التي نسعى الآن ببيانها فنقول: أنه لو كان البعد بين الابرار متساوياً لم يكن بينها تميز لان كل منها حينئذ يقوم مقام غيره ويكون الاصوات في جميعها متساوية في الصعود والازول. لكنها لما كانت مختلفة الابعاد كان بمرور الصوت عليها وقرارها على احدها يحصل الاختلاف فيه حين المرور وحين القرار. لان في المثال المتقدم بالنقر على برج الرست والهبوط برجاً الى اليكاه اختلافاً من الابتداء من برج الدوكاه والوقوف على برج العشيران (٣) لأنه في

(١) اي ينتهي اليه وكان ذلك البرج اساس اللحن كله ومن القواعد الابتدائية في فن الموسيقى الحاضر ان اللحن ينتهي الى البرج الذي يُقَبّ باسمه والمدعو لذلك القرار (la tonique) فالالحان مثلاً التي من برج الدوكاه وهي واحد واربعون لحناً هما كان اختلاف اجراء عملها يجب ان يكون آخر صوتهما المسموع الدوكاه ولو حدث في بعضها انزول الى ما تحت هذا البرج وقس عليه الالحان التي على سائر الابرار وهذا ما يسمّيه الافرنج (finir dans le ton)

(٢) راجع في ذيل الفصل المتقدم كلامنا على مقياس الفرنج المدعو (diapason)

(٣) هذا وان كان البعد بين الرست واليكاه مساوياً للبعد الذي بين الدوكاه والعشيران وهو عشرة ارباع في كلا الحالين

الاول هُيْط من كل من البرجين الاول والثاني ثلاثة ارباع ومن الثالث اربعة ارباع [امّا في الثاني فن الاول هُيْط اربعة ارباع (١) وفي كل من البرجين الثاني والثالث ثلاثة ارباع ولعدم المناسبة بين الهبوط الاول والهبوط الثاني حصل الاختلاف في مسموع الصوت. وهذا هو اصل النوع الاول من الالحان ومنه كان القرار على كل برج لحناً على حدّته ويسمّى ذلك اللحن باسم البرج الذي يُقرّ عليه كرسد ودوكاه وغير ذلك

وامّا النوع الثاني فهو فرع النوع الاول اذ الابراج فيه ايضاً تكون على ترتيبها بعينه لكن يختلف عنه بامرّين احدهما اختلاف اجراء العمل في الانتقال من برج الى آخر وثانيهما الدخول في اللحن. امّا الاول فلا يمكن التعبير عنه بالكلام وليس عند العرب اصطلاح على علاماتٍ له كالتقط والحركات مثل اصطلاح الافرنج واليونان الذين يوضحون به هذه الاختلافات (٢). وامّا الثاني الذي هو الدخول في اللحن فنقول ان برج الدوكاه مثلاً يكون عند لحن الدوكاه ولحن الصبا (٣) فلحن الدوكاه يكون الدخول فيه من برج الرست ويصعد الى النوى ثم يكون قراره على برج الدوكاه. واما الصبا فيبتدى من برج الجهاركاه ويقرّ على الدوكاه كما سنوضح ذلك بحسب الإمكان عند شرحنا حدّ كلّ لحن بمفرده حيث نذكر النقرات المصوّرة لكلّ لحن من اي الابراج والارباع تكون

وامّا النوع الثالث الذي هو فسادٌ يدخل على بعض الابراج فذلك كلحن الحجاز مثلاً فانه يُفسد فيه برج الجهاركاه بمعنى انه لا يُستعمل فيه ويقوم مقامه ربع الحجاز المتوسط بين برجي الجهاركاه والنوى. وهكذا عند ما يُتزل ممّا فوقه لا يُمرّ عليه وفي

(١) ما نراه بين مكّفين اضافناه الى الاصل لتتام المعنى

(٢) فيضطرّ من ثم العرب كما اضطرّ مؤلفنا في باب الالحان ان يعبروا عن الحانهم بالتفصيل مودين كل برج وربع بكامل اسمه ومظهرين الطول والقصر بكلماتٍ عديدة غريبة بعسر حفظها ويُملّ استمالها الكاتب والقارئ ممّا. وهذا نقص واضح في فنّ الالحان العربية بيد ان اصلاحه سهل هين فنذكر من احد ابنا الشرق ان يقوم بخدمة للوطن

(٣) الصبا احد الالحان التي تقرّ على الدوكاه وهو المسمّى بالمرّاكب كما سيأتي

كليهما يكون مروده على ربع الحجازية لا على الجهادكاه كما ان لحن البياني ايضا لا يستعمل فيه برج الاوج بل يقوم مقامه برج العجم
 اما النوع الرابع الذي هو كون اللحن مزدوجاً فانه يكون مركباً من احد النوعين الاول والثاني ومن النوع الثالث. وهذا النوع يتناول فيه الصوت اكثر من سبعة ابراج الى انه يستعمل فيه ابراج من ديوانين جوابات وقرارات مثله لحن الحير فانه لحن الدوكاه مكرراً. لانه يعمل اول لحن الدوكاه من ديوان جواب الدوكاه ثم ينتهي العمل الى ديوان القرار الذي هو ديوان الدوكاه نفسه. وهكذا اللحن شدَّ عَرَبَان (١) فانه من حجازين من ديوانين. والعشيران يقرب ان يكون البياني يعمل من فوق الحسيني ثم ينتهي بالبياني على العشيران (٢)

الفصل السادس

في ترتيب آلات الموسيقى المعروفة بالدونان

انه بحسب كثرة انواع الآلات المستعملة في فن الموسيقى واختلاف اشكالها يعسر شرح ترتيب جميعها ولذلك نقتصر على الكلام في ترتيب بعضها الاكثر شهرة في هذه الاقاليم فنقول: ان هذه الآلات قسماً احدها يختص بفن الايقاع اي الاصول كالطبل والدف والنقارات والصنوج وما اشبه ذلك. وهذا لا يتعلق بمعرفة الالخان بل هو متعلق بقياس الزمان (٣). والثاني يختص بالالخان وهو المقصود بهذه الرسالة وهو

(١) وهو احد الالخان الاربعة التي قرارها برج الكاه وهو في الحقيقة لحن الحجاز مكرراً
 (٢) والبياني من الالخان برج الدوكاه وله فروع كثيرة كالياني عجمي والياني نوى والياني حسيني الخ. اما لحن الشيران فعمله عمل لحن الياني الا انه يتبدى من الحسيني وهو جواب العشيران

(٣) اجل. الا ان الايقاع يزيد النغم رونقاً وتأثيراً في سامع المتصين فلذا قلنا تحضر نوبة موسيقية لا يستعمل فيها الطبل والصنوج لقياس الزمان. وزد على ذلك ان اهل الموسيقى من الاوربيين يرتبون الطبل كآلات المختصة بالالخان اعني به اتم يشدون او يرخون جلدية حتى يتفق دويته بعض الاتفاق مع صوت سائر الآلات

نوعان ذوات اوتار وذوات نفخ. أما ذوات الاوتار فمنها ما يشدّون عليه وترّاً ومنها ما يشدّون عليه سلكاً من حديد او من نحاس ومنها ما يشدّون عليه شيئاً من شعر الخيل ونحوها. ولتذكر شيئاً من هذه الآلات مبتدئين بذوات الاوتار فقول ان من ذوات الاوتار :

العود

يشدّون عليه سبعة ازواج من الاوتار المختلفة الغلظ والدقة. والزوج منها مشدود الوترين على نعمة واحدة لاجل ضخامة صوت النقر عليه. واغلب استعمال الموسيقى يكون على اربعة ازواج منها ويندر استعمال الثلاثة الازواج الاخرى (١) فالزوج الاول من شال العود يشدّونه قليلاً ويحملونه قرار الجهاركاه ثم يشدّون الزوج الثاني للرسّ والثالث للنوى والرابع للدوكاه والخامس للعشيران والسادس للبوسليك والسابع للنهيت وبهذا الترتيب يكون صوت كل زوج منها يعلو عن صوت الزوج الذي عن يمينه او عن قراره عشرة ارباع لان الاول يعلو عن قرار الثاني عشرة ارباع والثاني يعلو عن قرار الثالث عشرة ارباع والثالث يعلو عن نفس الرابع عشرة ارباع وهكذا الى آخر الازواج. فهذا البعد الكائن بين الزوجين في بعضها يكون ثلاثة ابراج وفي بعضها لا يكون على حسب وقوع الابرار الكبيرة والصغيرة بين الزوجين (٢)

(تنبيه) اعلم ان بعض الموسيقيين يشدّون الزوج الاول لليكاه قصداً لسهولة مناولة هذا البرج عند احتياجه وكذلك بما انه وقت العمل يكون موضعه اسفل الازواج الاربعة التي يشتغلون عليها غالباً فاذا أطلقت عليه الريشة التي يُنقَر بها عليها اعني على الاوتار يسمع له دوي رخم ولاسيا حيث أكثر الاعمال تكون اما من برج

(١) والاقصار على اربعة اوتار شائع منذ زمن قديم عند اليونان. فاذا اضافوا شيئاً الى تلك الاوتار لم يتجاوز الزيادة حد الوتر الواحد وهم يسمونه الحاد. واما معاصروننا من اهل الشام ولبنان فهم عادة على استعمال خمسة اوتار يضيفون اليها وترّاً سادساً عند الحاجة. وسنرجع الى ذلك في الذيل الآتي

(٢) راجع الذيل الآتي

الدوكاه واما من برج النوى حيث يكون صوته حينئذٍ مركز غمازٍ للاول وقرار
لثاني (١). انتهى

ثم انهم يجعلون علامة على اسفل ممدد عنق العود مستعرضة تحت الاوتار من
خشب لونه مخالف للون صدر العود يحكمون وضعه بمكان ملاقة الثلث الاول من
رأس العود بالثلثين الاسفلين اي انهم يقسمون المسافة الكائنة بين مطلق الوتر من
رأس العود وبين الفرس المستعرضة على صدر اسفله المربوط بها طرف الاوتار (٢) الى
ثلاثة اقسام متساوية بالبيكار وغيره من الآلات القياسية ويجعلون هذه العلامة عند
نهاية الثلث الاول. وهذه العلامة تفيد امرين مهمين: الاول اذا جس بالسبابة على
زوج من الازواج ونقر عليه مع بقاء السبابة جاسية على ذلك الزوج فوق العلامة يكون
صوته مثل مطلق الزوج الذي فوقه او مثل جوابه فلو أنه جس على الزوج الاول من
محل العلامة ونقر عليه لكان صوته ماثلاً للزوج الثاني الذي هو الرست. وهكذا

(١) يريد بذلك انك اذا نلت اليكاه وقت عملك على العود يستمر صوته في اثناء باقي عملك
لا سيما ان ادى بك تأليف اللحن الى الاكثار من نقر النوى والدوكاه. وهذا امر طبيعي يتحقق
وقوعه ليس فقط فيما بين اليكاه والدوكاه والنوى بل ايضا في سائر الابراج (او الارباع) كلما
وجد بين ثلاثة منها برج (او ربع) وقراره (او جوابه) وغمازه (او جواب جوابه او جواب
غمازه الى ما لا غاية له) وهذا امر مبني على مبدأ طبيعي اعلى وهو ان الصوت في الجسم الرنان
يسبب تموجاً وترنين جسم رنان آخر اذا كانت درجته الصوتية نفس درجة الصوت الاول او
قراره. وعليه فاذا ضربت على البيانو واخرجت صوت «do» تسمع بالسوية صوت جميع الابراج
التي اسمها ودرجتها «do» وكذلك تسمع في الوقت نفسه جميع الغمازات. الا ان تحقيق هذه القضية
يقتضي حساً جيداً واختياراً طويلاً لان هذه الاصوات تكون غالباً دقيقة رقيقة رخيّة فلا تقوى
اذن كل احد على نيلها قاطبة. ولو شك احد قراءنا في صحة قولنا هذا عليه ان يأخذ حودين
يتفان في الدوزان ادق الاتفاق فيدلي الواحد منهما من رأسه بحيث لا يمس شيء في الهواء ثم
ينقر العود الثاني على اي وتر احب. فاذا دنا احد الحاضرين من العود الاول واعاره سمعاً واعياً
سمع تكرار البرج الذي استخرج من العود الثاني

(٢) عنق العود ما بين جوفه ورأسه (او اتفه). والمنق غير مجوف وهو محل جس الاصابع
على الاوتار. اما الرأس فهو محل ملاقة الازواج او الاوتار من فوق العود. والفرس هي في اسفل
الآلة او في قاعدتها عليها تمر اطراف الاوتار متباعدة الاماكن. واذا كانت الفرس قصيرة لا تكاد
ترتفع عن صدر العود فلها اسم آخر وهو المشط. وهو اكثر استعمالاً للعود من الفرس. اما
العلامة في اسفل العنق فتسمى الدستان (sillet). والدستان كلمة فارسية معربة يراد بها كل

لو جُسَ على النوى (١) لكان صوته جواباً للدوكاه ثم ان الدوكاه (٢) يصير بهذا العمل جواباً للعشيرين (٣) وبهذا العمل على الازواج المذكورة يحصل امتحان صفة الدوزان وفساده. الامر الثاني: انه اذا اراد الموسيقى ان يصعد يده الى الجواب لا يشد بوضع اصابعه على محل الجواب لانه ينقلها حالاً الى محل الجواب الذي لا يرتاب في صحته. واما الازواج الاربعة التي يكون عنها اكثر العمل بالعود فهي الرست والنوى والدوكاه والعشيرين. فهذه الاربعة الازواج اذا نُقر على مطلقها يكون عنها الاربعة الابرار المسماة باسمائها. واما بقية الابرار التي تلزم فيتناولها من الازواج انفسها بالجلس عليها برووس الاصابع من يده اليسرى

ولاجل زيادة الايضاح فنورد طريقة الصعود من الترار الى الجواب والهبوط من الجواب الى الترار برجا برجا فنقول: ان الاول برج اليكاه وهذا يخرج من الزوج الاول اماً بالنقر عليه مطلقاً اذا كان مشدوداً يكاه او مجسوساً عليه بالسبابة اذا كان مشدوداً قرار الجهاركاه. ثم العشيران يؤخذ مطلقاً من الزوج الخامس ومنه يؤخذ العراق مزموماً عليه بالسبابة والرست مزموماً عليه بالنصر وقد يؤخذ الرست من الزوج الثاني مطلقاً. ثم يؤخذ الدوكاه مطلقاً من الزوج الرابع والسيكاه والجهاركاه يؤخذان منه مجسوساً على اولهما بالسبابة وعن ثانيهما بالنصر ثم يؤخذ النوى مطلقاً من الزوج الثالث ويؤخذ الحسيني والواج والمهور منه ايضاً بالجلس عليه للاول بالسبابة وللثاني بالنصر وللثالث بالخنصر ثم يرفع الموسيقى يده على عنق العود الى مكان العلامة الكائنة في ثلث الاول المتقدم شرحها وهناك يجس على الزوج الثالث بالسبابة فيكون الحيز ثم بالوسطى عليه ايضاً فيكون البزرك ثم بالنصر فيكون المهوران ثم بالخنصر ايضاً فيكون جواب النوى المستى رمل توتي. وهكذا يرجع برجا برجا الى الحيز ويبقى يده عند العلامة ويتناول المهور من اجوبة الزوج الرابع بالجلس عليه بالنصر ثم الواجه عنه ايضاً بالجلس عليه بالوسطى وكذلك الحسيني بالجلس عليه بالسبابة. ثم يتناول النوى بالنقر على مطلق الزوج

علامة على عنق آلة من ذوات الاوتار. كما يشار اشارة صريحة الى موضع جس الاصابع. والدساتين كثيرة على الطنبور. وهكذا كانت على العود. الا ان ارباب الموسيقى استغنوا عنها في ممر الزمان

(١) يريد بذلك «وتر» النوى او الزوج الثالث

(٢) يعني الزوج الخامس

(٣) اي الزوج الرابع

الثالث ويرجع بيده الى مكانها الاول ويتزل في بقية الابراج برجا برجا حسب صعوده .
واما الارباع التي يحتاج اليها في بعض الالحان الكائنة من النوع الثالث فيتناولها بتقديم
اصابعه او تأخيرها عن الجلس على الزوج الذي يراد اخذ ذلك الربع منه

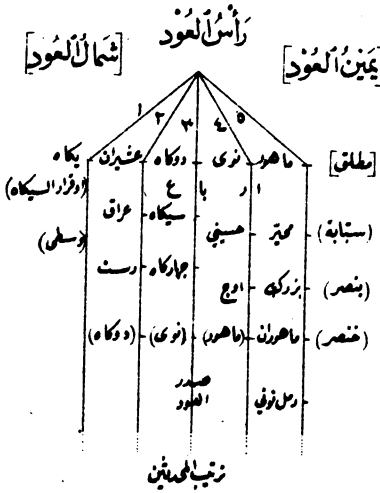
ذيل على الكلام في العود

ترتيب العود ودوزنته حسب طريقة المؤلف

اونار						
يمين العود			شمال العود			
٧	٦	٥	٤	٣	٢	١
نفت	برسبده	عشبان	دوكاه	نوى	رست	قرارهركاه
[ملحق]						[ملحق]
(سبابة)		عراق	سبابة	سببى	دوكاه	بكا
(بصر)		رست	جهاركاه	اوج	سبابة	عشبان
(خضر)		دوكاه	نوى	ماهور	جهاركاه	عراق
						رست
[علامه اودسان]	(سبابة)		سببى	مجر	نوى	[علامه]
	(وسلى)		اوج	زرکه		
	(بصر)		ماهور	ماهوران		
	(خضر)		مجر	رمل نوى		

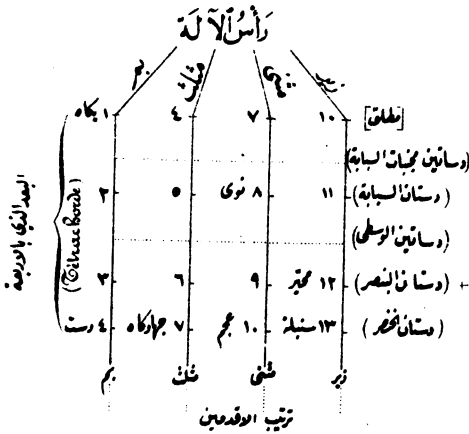
فاذا طالعت الجدول الذي وضمناه (ص ١٨) ترى ان صوت الوتر الاول يعلو عن قرار
الثاني الذي عن يمينه عشرة ارباع . الخ . . .

فعلينا الآن ان نوجز الكلام عما احدثنا اليه من ترتيب العود عند المعاصرين والاقدمين من
العرب فنقول اولاً ان ما رأينا وامتحننا من طريقة معاصرينا يقضي منّا العجب لسهولة مأخذه
وعدم اشتباكه خلافاً لطريقة صاحب الرسالة . فعادهم ان يشدوا على اعوادم خمسة اوتار الاربعة
منها مزدوجة وقلماً يزيدون زوجاً سادساً . وهو قرار الدوكاه . فالوتر الاول من شمال العود يشدونه بكاه



وعند الحاجة قرار السيكاه او قرار البوسليك . أما الزوج عن يمينه فيعملونه عشيران والثالث دوكاه والرابع نوى والخامس ماهر حتى يكون البعد بين مطلق ومطلق ما عدا بين الاول والثاني ثلاثة ابراج . واحسن قاعدة للدوزان هي المصطلح عليها في الوقت الحاضر . وهي ان يُشدّ النوى فيكون جواباً لليكاه . واذا جَسَّ على النوى بالسبابة فيخرج منه صوت يكون جواباً للعشيران . ثمَّ يحسّ على العشيران بالبصر فيُسمع منه صوت قرار الماهور ثمَّ يحسّ على الماهور بالسبابة فيُسمع منه صوت الحيز اي جواب الدوكاه فيشدّ الدوكاه قراراً للحيز . هذا ما افادنا اياه الحواجا شكري سودا الموسيقي البارع

أما ترتيب الاقدمين فلا نرى له شرحاً اوضح من ملخص نستلخصه من كتاب الموسيقى لابي نصر محمد بن محمد الفارابي (المتوفى سنة ٩٥٠ للمسيح) وله كما تقدم اليد الطولى في الموسيقى العربية واليونانية معاً . فدونك وصفه العود واعلم انهم لم يكونوا يشدّون على العود الا اربعة اوتار



اغلظها البسم ثم المثلث ثم المثنى ثم الزير قال ابو نصر الفارابي : « ودساتينها المشهورة اربعة دساتين مشدودة على الاماكن التي تنالها الاصابع في اسهل موضع يمكن القبض عليها . فاوّل هذه دستان السبابة وثانيها دستان الوسطى والثالث دستان البصر والرابع دستان المختصر فيكون اقسام الاوتار المشهورة على عدد الدساتين . فاوّل نغمة في كل وتر نغمة كل الوتر وتلك تسمى نغمة مطلق الوتر . والثانية تسمى نغمة السبابة والدستان الحدث لها مشدود على تسع ما بين مجتمع الاوتار وبين المشط ثم نغمة الوسطى ولتؤخر القول في موضع دستانها » (لاختلاف ارباب هذا الفن في تقسيم المسافة بين السبابة والبصر) ثم نغمة البصر ودستانها مشدود على تسع ما بين

السبابة الى المشط ثم نغمة المختصر ودستانها مشدود على ربع ما بين مجتمع الاوتار الى خابتها في المشط . فاذاً مجموع نغمتي مطلق كل وتر وخضره هو البعد الذي بالاربعة (tétrachorde) ومجموع

نغمتي مطلقه وسباته هو 'بعد طيني' (اي برج كبير ton majeur) فيبقى مجموع نغمتي سباته ونصره بعد طيني فيبقى مجموع نغمتي المختصر والنصر البعد الذي يسمى البقية والفضلة . . . »
 (Demi-ton pythagorique او Limma) . ولما كانت اوتار العود توضع وضعا المشهور بان يُحزقُ المثلثُ حتى يصير نغمة مطلق المثلث مساويةً لنغمة خنصر البم . ويُحزقُ المثلثُ حتى يصير نغمة مطلقه مساويةً لنغمة خنصر المثلث وكذلك يجعل نغمة مطلق الزير مساويةً لنغمة خنصر المثلث ظهر ان نسبة نغمة مطلق كل وتر الى نغمة مطلق الوتر الذي تحته نسبة الذي بالاربعة قيتين ان الجمع المستعمل في العود هو مثل ضعف الذي بالاربعة فاذن الجمع المستعمل في العود مقصر عن الجمع التام بمدين طنيين »

ثم أتى الفارابي بشكل ابتناه في اسفل الوجه السابق الا اننا قلنا حروف المعجم التي استعملها ارقاماً هنديةً ابتناءً للوضوح فاضفنا الى بعض منها اسماء ابراج وارباع تساوجا وذلك قصد الارشاد . فكل رقم يدل على نغمة الا ان البعد بين نغمة ونغمة يختلف على اختلاف مسافة الخطوط المستعرضة فترى من ثم ان البعد بين ١ و ٢ مساوٍ للبعد بين ٢ و ٣ وهو بعد طيني واما البعد الذي بين ٣ و ٤ فهو مساوٍ للفضلة اي لاقل من نصف الطيني . ولعلك تستعمل كيفية اقام الجمع التام اذ كان الترتيب المار شرحه مقصراً عنه بمدين طنيين فيجيبك الفارابي :
 « وقد يمكن اقام هذا الجمع في هذه الآلة بوجود احدها ان يشد دستانان اسفل من دستان المختصر بمدين طنيين ويستعمل نغمتا هذين الدستانين في الزير وحده . . . والثاني ان يُرتب اوتارها غير الترتيب المعتاد وتعرض هذا الوجه ان يتقل النغم التي كانت تُسمع في الترتيب المشهور من اماكن الى آخر . وربما لحق مع ذلك ان يُفقد كبير من النغم التي كانت تسمع من الدساتين فيها قبل ذلك . . . والوجه الثالث ان يُزاد وتر خامس فيشد تحت الزير (يعني من يمينه) وترٌ والدساتين على حالهما ويُجعل نغمة مطلق الخامس مساويةً لنغمة خنصر الزير ولتُسم هذا الوتر الحاد فيصير نصر الحاد مقام ضعف الذي بالكل » (اي ديوانين كاملين) . فهناك الآن بالاختصار ما يقوله من الوسطى : « واما دستان الوسطى فان بعض الناس يرى ان يشده بجبال نقطة من الوتر بينها وبين دستان المختصر ثمن ما بين المختصر الى المشط فيصير نسبة الوسطى هذه الى نغمة المختصر نسبة كل وثمن كل - (يعني به اتم يحملون صوت الوسطى يسفل صوت المختصر بمدين طيني) وبعض الناس يشد دستان الوسطى على منتصف ما بين السبابة والنصر ويسمى ذلك وسطى الفرس وبعضهم يشده على منتصف ما بين وسطى الفرس والنصر ويسمى دستان زكزل . » (وهو منصور جبير الفخري المشهور كانت وفاته نحو ١٥٠ سنة قبل وفاة الفارابي) « وقد يستعملون دساتين آخر بين السبابة وبين المطلق الى مجمع الاوتار ويسمونها مجنبات السبابة واحداً هو الذي على طرف ضعف البعد الطيني حتى رُتبت من الجانب الاخر (يعني اذا قسمت البعد الذي بالاربعة تقسيماً مقولاً حتى يكون اولاً الفضلة (limma) وبمدها بدين طنيين) . ولا ينبغي ان عمل وضع هذه المجنبات متعلق بمحل الوسطى ولذا يكون عدد مجنبات السبابة موازياً لعدد دساتين الوسطى . وعليه فيوجد منها مجنبات منها مجنبت السبابة الآتف الذكر ومجنبت الفرس ومجنبت ززل الى غير ذلك

الكنجة الافرنجية

وعادتهم ان يشدوا عليها اربعة اوتار اولها من جهة اليمين وهو اغلظ الاوتار ملفوقاً عليه سلك دقيق من نحاس يجعلونه قوار الرست وثانيها وتر ارق منه يجعلونه يكاه وثالثها وتر ارق منه يجعلونه دو كاه ورابعها وتر او خيط مزدوج مبروم من حرير ارق منها يجعلونه نوى . والعمل في اخذ الابراج والارباع الباقية كالعمل في العود تؤخذ بالجلس على الاوتار باصابع اليد اليسرى (١) ومنها :

الكنجة العربية

يشدون عليها جززتين من شعر الخيل احدها وهي الادق من جهة الشمال اي شمال الآلة (٢) ويجعلونها النوى والثانية وهي الاغلظ من جهة اليمين يجعلونها دو كاه واحياناً رست وبقية الابراج والارباع تؤخذ بالاصابع كما تقدم . غير ان هذه الآلة وان كان صوتها شجياً مطرباً غير كاملة الترتيب واكثر الاحيان يضطر الموسيقي ان يأخذ

(١) يظهر من هذا الكلام ان الكنجة الفرنجية عند معاصري (الدكتور مشاقه كانت اغلظ او اكبر قليلاً من الكنجات الاعتيادية المعروفة في ايماننا . فان قرار الرست صوت ابط من ان يُسمع في كنجاتنا . وعلى كل حال فما لا ريب فيه ان اترابنا من الموسيقيين يدوزنون الكنجة الفرنجية على الصورة الآتية :

١ ٢ ٣ ٤
ماهور نوى دو كاه يكاه

فاذا اعتبرت الابعاد في كلا الحالين رأيت ان دوزان الدكتور مشاقه يقرب من دوزان الاوربيين الآ في البعد بين الوتر الثالث والرابع فان الابعاد الثلاثة الاولى هي ابعاد بالخمسة واما الرابع فبعد بالاربعة ولزبد الايضاح اليك صورة الدوزان الاوربي :

sol ré la mi
١ ٢ ٣ ٤

(٢) يذكرنا وصف المؤلف للكنجة العربية آلة من الآلات الطائرة الشهرة ألا وهي الرباب المعروف قديماً في انحاء الغرب باسم Rebec وهو كالكنجة يُحسّ بقوس . فجاء اسم هذه القوس في رسالة كتر التحف على صورة « كان » . ومنه اشتقت لفظة الكنجة

أما الفارابي فإنه لم يُشر الى استعمال القوس ولعلها لم تكن بأنيوية في عصره عند فحول المتنين فدونك ما كتب عن الرباب مختصراً قال : « وهذه الآلة ... ربما استعمل فيها وتر واحد وربما اثنان متساوياً الفلظ وربما استعمل وتران متفاضلا الفلظ ويُعمل ازيدهما غلظاً حاله في هذه الآلة كحال الثلث في العود وحال الانقص غلظاً ... كحال الثقي في العود ... وفي اسفلها قائمة على خلة ديبية الطنبور ... واول الامكنة (التي تخرج منها النغم) مكان السبابة وهو على تسع ما بين الانف وبين الحاملة (chevalet) والثاني مكان الوسطي وذلك على سدس ما بين الانف والحاملة

ابراج القرار من الجواب كالعراق والعشيران واليكاه فيعملهن من الارج والحسيني والنوى اذ ليس محل هن في الآلة لعملهن منه . واكثر اربابها يضطرون ان يحملوا معهم كمنجة ثانية قصيرة يحملون الدوكاه منها بارتفاع النوى في الاولى . ولكن يستر منها هذه العيوب صوت بقية الآلات التي تصاحبها في العمل وبراءة الذي يشتغل بها اذا كان منفرداً فيتنجب العمل من الابراج التي يعسر عليه اجاؤها عليها . ومنها :

الطنبور

يربطون على عنقه دساتين من وتر على مكان كل برج وكل ربع ويشدون عليه غالباً ثمانية سلوك من حديد فالاربعة اليمنى يشدونها يكاه والاربعة اليسرى يشدونها نوى والموسيقى وقت العمل يتناول كل ما يحتاجه من الابراج والارباع بان يجس السلوك الحديدية باطراف اناوله على الدساتين المربوطة على عنق الآلة . والطنبور يعتبر من اتم الآلات الموسيقية واصحها للعمل

ذيل على فصل الطنبور

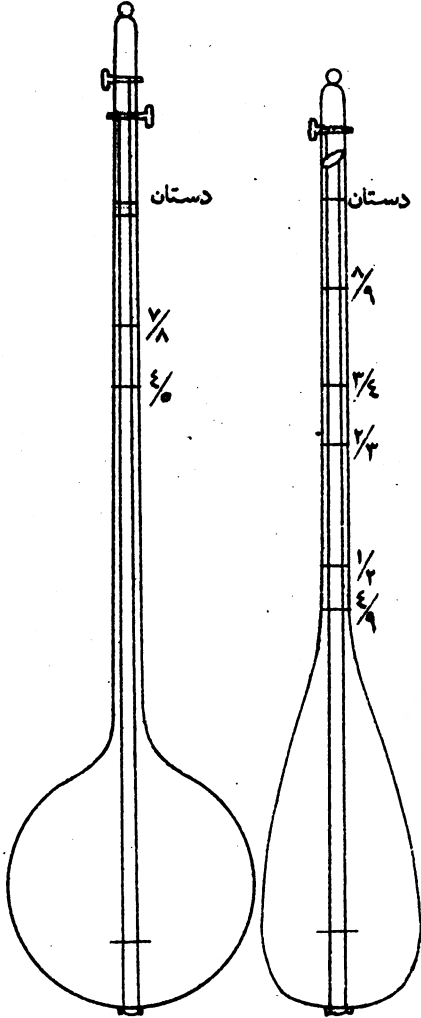
لعل الطنبور الذي وصفه المؤلف نفس الآلة التي سماها قبلوتو (Villoteau) الطنبور الشرقي لاشتغالها على ديوانين كاملين (راجع كتابه *Description de l'Egypte*, t. XIV p. 273) وقد وصف هذا المؤلف عدة طناير اخرى منها الطنبور البلغاري (bulgare) المحتوي ديواناً ونصفاً ثم الطنبوران التركي والفارسي الكبيران المشتملان على اكثر من ديوانين ثم الطنبور الفارسي الصغير الى غير ذلك فبتين من ثم اهمية هذه الآلة بين آلات الطرب وما احرزت من رفيع المكان في بلادنا الشرقية . والحق يقال ان قدره عندم قدر العود او ما يقرب منه فترى العامة بين الاتراك يطلقون اسم الطنبور على العود نفسه فيسمونه « طنبورا » ولنا في ذلك شاهد نوثر شهادته على ما سواها وهي شهادة الفارابي الذي فاز بالسهم الممل في فن الموسيقى فاليك ما اورده في شأن الطنبور قال : « وهذه الآلة قريبة في الشهرة عند الجمهور من العود واعتقادهم لها وألفهم لها يقارب اعتقادهم للعود وألفهم له » وقال ايضاً عند وصفه الطنبور وعدد اوتاره واجناسه : « وتبين هذه الآلة اكثر الامر يستعمل فيها من الاوتار وتران فقط وربما استعمل فيها ثلاثة اوتار غير انه لا كان الاشهر فيها استعمال وترين اقتصرتنا اولاً على ذكرها بوترين . والذي يعرف منها الاشهر في البلدة التي كتبنا فيها كتابنا هذا - (يريد الشام) - صنفان من الآلة صنف منها يعرف بالطنبور الحراساني

والثالث مكان البصر وهو على تسع ما بين مكان السبابة والحاملة والرابع مكان المختصر وهو على عشر ما بين مكان البصر وبين الحاملة » . ويظهر لك من ذلك ان البعد بين المطلق ومكان المختصر ليس البعد بالاربعة بل انه ينقص عنه بكثير . فهذه الآلة اذا كالكمنجة العربية او ابنتها غير كاملة الترتيب اما الدساتين فلا استعمال لها فيها

ويستعمل ببلاد خراسان وفي البلاد التي تتوغل الى شرق خراسان والى شمالها وصنف آخر يعرفه اهل العراق بالطنبور البغدادي ويستعمل ببلاد العراق وما توغل منها الى مغرب العراق والى جنوبه وكل احد من هذين الصنفين يخالف الآخر في خلقته وفي عظمه... ولما كان البغدادي اشهر هذين في البلدة التي كتبنا فيها كتابنا هذا رأينا ان نبتدئ اولاً بالبغدادي..

فنقول ان البغدادي يقسم وتره المتوازيان من جانب الملوى - (وهو الوتد في راس الآلة) - في اكثر الامر بخمسة اقسام مساوية تحدد نقط اقسامها دساتين تشد على مقبض الآلة بمجال كل واحدة من نقط الاقسام وآخر دستان فيها مشدود

على قريب من ثمن ما بين الحاملة - (اي الفرس) - الى آخر ما يتحرك منها من جانب الملوى . فيظهر من ذلك أنه اذا سمينا صوت مطلق الوتر يكاه كانت نفثة آخر دستانه ما يقرب من قرار نم عجم اي ما يتجاوز الاربعة ارباع فقط . اما ترتيب الوترين فالأكثر فيهم ان يمزق الوتر الثاني حتى يصير نفثة مطلقة مساوية لنفثة الدستان الثاني من الوتر الاول وهذه النفثة نسبتها $20/19$ اي اقل من ربع قرار حصار . قال الفارابي «وهذه تسويتها المشهورة» . واعلم ان الطنبور البغدادي



طنبور بنداوي

طنبور خراساني



صورة بدوي يضرب بالطنبور
(عن صورة فوتوغرافية)

أقل خطارة وكلاماً من الحراساني . اليك ايضاً كلام الفارابي في وصفه قال :
 « ان هذه الآلة اي الطنبور الحراساني يستعمل فيها وتران متساويا اللفظ ... ودساتينها كثيرة
 مشدودة فيها بين الالف الى قريب من منتصف طول الآلة . فمن دساتينها ما يلزم امكنة واحدة
 ومنها ما قد تقبّل امكنتها . والدساتين الاربعة على الاكثر خمسة . فاول الاربعة مشدود على تسع
 ما بين الالف وبين الحاملة - (اي في العشران) - والثاني على ربع ما بينهما - (رست) والثالث
 على ثلث ما بينهما - (دوگاه) - والرابع على نصف ما بينهما - (نوى) - والخامس على تسع ما بين
 الحاملة والمنتصف (حسيني) - واما الدساتين التي تقبّل فهي التي تقع فيما بين هذه الخمسة ...
 وتسوية هذه الآلة ممكنة على انحاء كثيرة احدها ان نجعل نغمة مطلق الوتر الثاني مساوية لنغمة
 مطلق الاول ... وهذه التسوية يسمونها تسوية المزواج ... وتسوية هذه الآلة المشهورة بان
 نخزق الوتر الثاني حتى يصير مطلقه مساوياً لنغمة الدستان الثالث (اي العشران) والبعده اذا بين
 مطلق الوترين بعد طنيني الى غير ذلك من التسويات كنسوية التجاري (بعد بين المطلقين خمسة
 ارباع tierce mineure) وتسوية العود (بعد بالاربعة quarte)
 (انظر في الوجه السابق صورة شمسية صور فيها اعرابي من بادية الشام وبيده طنبور
 خراساني يضرب به وبقره طنبوران خراساني وبغداداي اخذنا صورهما عن تأليف المستشرق كند)

القانون

وهو من الآلات التي هي في الطبقة العليا من الطرب (١) ومع ذلك فان العمل
 عليه سهل جداً ويكون صوته كهوت آلتين تشتغلان معاً لان العامل به في وقت
 العمل تكون جميع الابراج المحتاج اليها من قراراتها وجواباتها مبسطة قدأمة ويده
 متفرغتان للعمل يشغل باليد اليمنى على ذلك الديوان وباليسرى على قراره فيكون

(١) قد سماها الفارابي المزامير . ومنها ما تكون بانوبة مفردة وهي المعروفة بالناي (والثاني
 كلمة فارسية معناها المزمار) . ومنها ما تكون بانوبتين كالدف في او اكثر . ويُعمل من بعضها الى
 بعض منافذ في امكنة منها معلومة ويُنفخ في الاوسط . اما الصرنائي فانها ايضاً صنف من المزامير غير
 انه احدٌ تقديداً من سائر اصنافها . وقد طالما يطرق صوته مسامناً مصاحباً بدوي الطبل في ايام
 الاعياد واستعماله شائع في بلاد تركية . والصرنائي صورٌ مختلفة في الكتابة واللفظ فيقال صرنائي
 وصورنائي وصرنائي وسورنائي وزورنائي وزرنا الى غير ذلك واصله من لفظتين اعجميتين احدهما
 « سور » ومعناها احتفال والثانية « ناي » اي مزمار . وكل هذه الآلات التي يأتي بذكرها صاحب
 الرسالة ما عدا الارغن هي من الجنس المعروف عند عامة بلادنا بالكرنجة (clarinette)
 (hautbois , musette) لا من جنس الشبابة (اي flute) . واختلافهما بان فم الآلة من الصنف
 الاول كائن في خاية رأسها ويُنفخ فيها من فوق . اما الصنف الثاني ففيها عبارة عن ثقب اكبر
 ثقب على بعد معين من رأس الآلة فالنفخ فيه يكون من جنب الآلة . ومن المزامير المزدوجة
 الشائع استعمالها عند عامة سورية ولبنان الارغول وهو ضخم طويل القصبين والمسحورة وهي اصغر

المسوع من الآلة صوتين جواباً وقراراً معاً. هذا مع ان كل برج منه يحتوي على ثلاثة اوتار فيكون عبارة عن صوت ست كنجات تشتغل معاً. وأما صفة دوزانه فقد جرت العادة بان يشدوا عليه اربعة وعشرين برجا كل برج منها ثلاثة اوتار متساوية في الغلط والدقة ثم ان وتر كل برج يكون اغلظ مما فوقه وارق بما تحته وعلى الغالب يجعلون البرج الاعلى جواب الحسيني وبعضهم يجعلونه جواب النوى وهكذا يشدون كل برج تحت الآخر على الترتيب اي اذا جعلوا الاعلى جواب الحسيني يجعلون الذي تحته جواب النوى وتحت جواب الجهاركاه وتحت جواب السيكاه وهكذا يزلون برجا برجا الى البرج الرابع والعشرين فيكون موقعه قرار قرار الجهاركاه وبمقتضى ذلك يكون القانون محتوياً على ثلاثة دواوين وثلاثة ابراج اولها من قرار قرار الجهاركاه الى قرار السيكاه وثانيها من قرار الجهاركاه الى السيكاه وثالثها من الجهاركاه الى البزرك ويبقى فوقه الماهوران والرمل توتي وجواب الحسيني

وهذا الترتيب يستعمله دوزاناً سلطانياً يريدون بذلك انّه مرتب على ابراج صحيحة لا ارباع فيها فاذا ارادوا عمل بعض الاغان التي يفسد فيها بعض الابرار يعمدون الى ذلك البرج الذي يفسد بذلك اللحن فيشدونه او يرخونه عن اصله ويجعلونه ذلك الربع المحتاج اليه. مثل الاول لحن الحجاز فانه اذا كان قراره الدوكاه يفسد فيه برج الجهاركاه فيشدونه حتى يكون حجازاً. ومثل الثاني لحن البياني فانه يفسد فيه برج الاوج فيرخى حتى يكون عجماً

ذيل

لقد اصاب المؤلف في قوله: ان صوت القانون مطرب في النايه وبه كان داود بسكن حبة شاول الفائرة الا ان قانون داود كان كبيراً يبلغ طوله قامه الرجل فلا يحسنه الموسيقى الا مستوياً على الاقدام وهو المعروف عند العبرانيين بالنبل (nebel) وعند الفريج بالهرپ (harpe). وقد حدد الفارابي القانون وقال « انه من الآلات التي تستعمل فيها الاوتار مطلقه وهي التي يعمل فيها لكل نغمة على حياها وتر مفرد ». وهذه الآلات معروفة عند العرب بالمازف وعند العجم بالجُنك وقد عربت هذه اللفظة وجمعها جنوك وكلها من جنس الهرپ بدعواها اللاتين (sambuca). والقانون كثير الاستعمال في الممالك التركية يسميه العامة « سنطورا » واستعماله إما بان يُنقَر بشيء من ريش الحوت (baleine) او من الحديد المسنون يعمل في طرف السبابة او الوسطى من كلتا اليدين او بالضرب عليه بمقرعتين من المعدن يُجرهما الموسيقي على الاوتار وربما ترام بحسونه أيضاً باطراف اناملهم غير ان هذا مختص بالقانون الكبير المار ذكره الشائع استعماله في بلاد اوربة. اما عدد اوتار القانون عند الاقدمين من العرب فهو ستة وعشرون وتراً ليكون عدد نغماته متساوية لنغات العود الكامل ذي الخمسة الاوتار

- آلات النفخ -

وأما الآلات ذات النفخ فانواعها كثيرة (١) منها الناي والكيرفت والمزمار والصرتاي والارغن والجناح وغيره وجميعها عدا الاخير منها يثقبونها ثقباً يسدها الموسيقى برووس اتمامه عند النفخ فيها ويفتح منها ما يحتاج اليه في عمله . وهذه الثقوب غالباً يحكمون وضعها ان تكون ابراجاً صحيحة واذا احتيج الى ربع ما فعند النفخ يفتح جزء من الثقب المجهول للبرج الكائن فوق ذلك الربع . ولارباب هذه الصناعة احتمالات في استخراج بعض الابراج والارباع التي يحتاجون اليها بان يسدوا بعض الثقوب ويفتحوا بعضها فتخرج ابراج وارباع لم يكن لها في الآلات من ثقب مخصوص (٢) وأما الاخير منها وهو الجناح فهذا يضعونه من اثايب منظومة في جامعة تجس على افواه تلك الاثايب التي يكون عمق قعرها متفاوتاً لكي يكون صوتها عند الصغير بها متفاوتاً كترتيب الابراج (٣) وقد صار هذا الشرح كافياً لمثل هذا المختصر

الفصل السابع

في بيان كيفية عمل الالحان من غير مواضعها وهو المسمى التصوير او قلب البيان (٤) ان ارباب هذه الصناعة قد تلجئهم الضرورة احياناً الى ان يجروا أحياناً من ابراج غير ابراجها الاصلية كلعن الدوكاه والحجاز مثلاً اللذين اصل كون قراهما على برج الدوكاه فانهم اكثر الاحيان يجرونها عن برج النوى لكي ترتفع طبقتها وتلذذ السامع وقد يكون ذلك ضرورياً في بعض الالحان المزوجة التي يكون عملها يتناول ديوانين وقراهما على برج عالية مثل لحن شد عرباء الذي يصعد بصوته الى جواب الحسيني الذي قراه على الدوكاه لأنه حينئذ يضطر الى ان يصعد بصوته الى جواب الحسيني الذي على الغالب يعجز صوت المنشد عن بلوغه وان بلغه فيكون ذلك بعنف شديد ويكون

(١) راجع الحاشية السابقة ص ٢٢ وكان الصواب ان تجعل هنا (٢) إلا ان عدم وسائل أخرى متقنة وهي ان يفتحوا ثقباً يعملون عليها مفاتيح ومن الثقوب ما يبقى مفتوحاً فيسدونه عند الحاجة وهو اقل عدداً . ومنها ما يكون مرتجياً فيفتحونه بواسطة المفاتيح لاستخراج الابراج والانصاف والارباع . وللمزمار الكامل (grande flûte) اربعة عشر من تلك المفاتيح (٣) والجناح لا نعلم له استعمالاً غير استعمال الصبيان له يلعبون به مبتهجين لسرعة تعقب اصواته اللينة (٤) التصوير ما يعرفه الافرنج بقلب القرار او اللحن (Transposition, changement de ton) وفهم هذا الفصل وما يليه من الفصول المهمة فليراجع القارئ الجدول العام ص ١٨

سماعه غير لذيذ. ففي مثل هذه الواقعة يصورون اللحن المذكور بان يكون قرارهُ برج اليكاه او برج العشيران كما انهم غالباً يعملون ايضاً لحن الحير من هذا العمل واما عندما يُراد اجراء العمل على آلتين مختلفتين في الطبقة من اصل وضعهما كقانون كبير طبقته منخفضة ولا يمكن شدّ اوتاره أكثر من احتمالها فتتهتك ومعه كيرفت قصير وهكذا تكون طبقته عالية بالضرورة فينثذ لا تتوافق ابراجهما الا بان احدهما يصور اللحن المراد اجراؤه من اي برج في آله يطابق برج ذلك في الآلة الثانية ولذلك كان يلزم ارباب الصناعة الموسيقية الحذاقة التامة في ضوابط فن اللحن المؤسس على معرفة ابعاد الابراج عن بعضها في كمية الارباع بين كل برج وبرج ومما فوّقه وتحتّه لان بهذه المعرفة يتسكّن الموسيقي من تصوير كل لحن على اي برج اراده ولجل زيادة الايضاح نورد لذلك مثالين: الأول اذا أُريد إحالة برج النوى الى الدوكاه اي اذا أُريد ان يعمل من على برج النوى ما يعمل عن برج الدوكاه يلزم لهذا العمل إفساد برجين من الديوان وهما برج الحسيني وبرج الاوج بان ينزل كل منهما ربعا واحداً ليكون الأول تيك حصار والثاني عجماً. وحينئذ تكون ابعاد الابراج من النوى الى جوابه على نسبة ابعاد الابراج من الدوكاه الى جوابه لان نسبة الدوكاه الى السيكاه كنسبة النوى الى تيك حصار ونسبة السيكاه الى الجهاركاه كنسبة تيك حصار الى العجم ونسبة الجهاركاه الى النوى كنسبة العجم الى الماهور ونسبة الحسيني مع النوى كنسبة الحير مع الماهور ونسبة الاوج مع الحسيني كنسبة البزرك مع الحير ونسبة الاوج الى الماهور كنسبة الماهوران الى البزرك [الخ]

والمثال الثاني انه اذا أُريد احالة النوى الى الرست بان يعمل لحن الرست من برج النوى فقد تقدّم التفصيل في الفصل الرابع ان العمل من برج الغماز كالعمل من البرج الذي هو غماز له وفي هذا المثال كان النوى غمازاً لبرج الرست وهكذا الحسيني غمازاً لبرج الدوكاه والاوج لبرج السيكاه والماهور لبرج الجهاركاه والحير لبرج النوى. فهذه الابراج لا يُفسد منها شيء لانها متناسبة واما البزرك والماهوران فلا تصح نسبتها الى الحسيني والاوج بل يُفسدان وحينئذ يلزم ان يُرفع البزرك ليصير جواب بوسليك ويقوم مقام الحسيني وهكذا ايضاً يُرفع برج الماهوران ربعا واحداً ليصير جواب نيم حجاز ويقوم مقام الاوج وبذلك يتم العمل

وبرهان صحة العمل في المثالين المذكورين يظهر من هذين الجدولين الآتين

المثال الثاني

المثال الاول

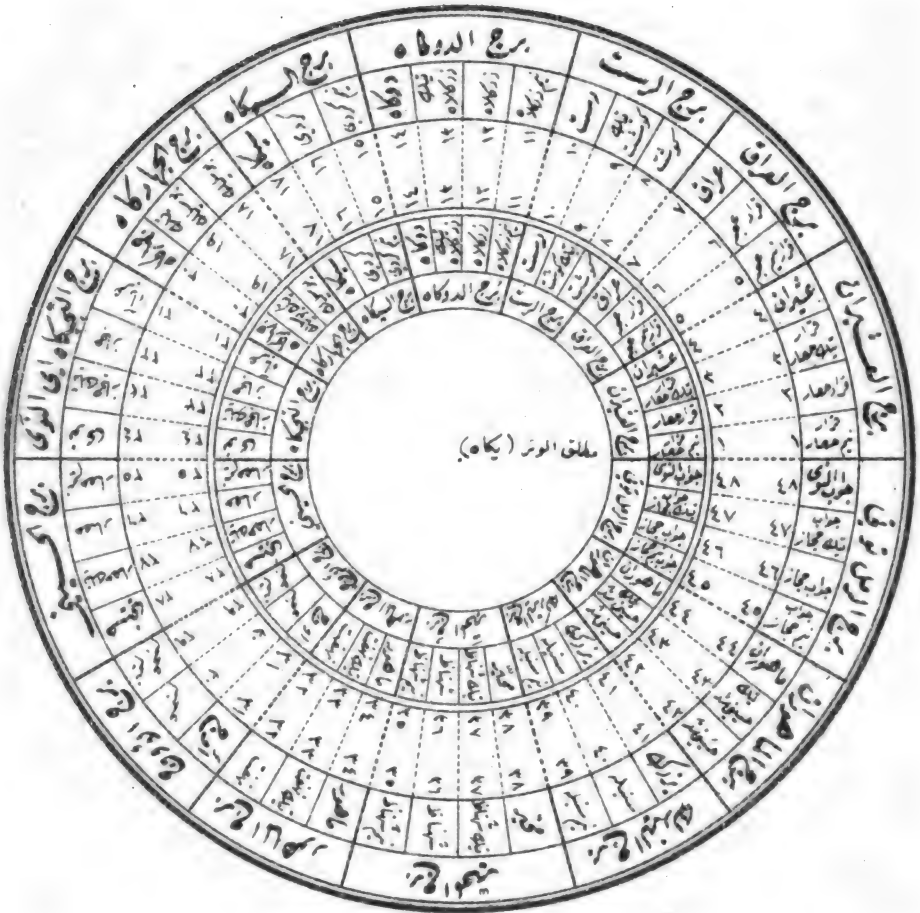
في تصوير لحن الدوكاه من على برج النوى

الابرار الاصلية | الابرار | المصورة

رمل توتي	محمّر	رمل توتي	ماهور
جواب تيك حجاز ٢٤	تيك شهاظ ٢٤	جواب تيك حجاز ٢٤	تيك خفت ٢٤
جواب نجاز ٢٣	شهاظ ٢٣	جواب حجاز ٢٣	خفت ٢٣
جواب نيم حجاز ٢٢	نيم شهاظ ٢٢	جواب نيم حجاز ٢٢	اوج ٢٢
ماهوران ٢١	ماهور ٢١	ماهوران ٢١	عجم ٢١
جواب تيك بوسليك ٢٠	تيك خفت ٢٠	جواب تيك بوسليك ٢٠	نيم عجم ٢٠
جواب بوسليك ١٩	خفت ١٩	جواب بوسليك ١٩	حسيني ١٩
بزرک ١٨	اوج ١٨	بزرک ١٨	تيك حصار ١٨
سنبه ١٧	عجم ١٧	سنبه ١٧	حصار ١٧
نيم سنبه ١٦	نيم عجم ١٦	نيم سنبه ١٦	نيم حصار ١٦
محمّر ١٥	حسيني ١٥	محمّر ١٥	نوى ١٥
تيك شهاظ ١٤	تيك حصار ١٤	تيك شهاظ ١٤	تيك حجاز ١٤
شهاظ ١٣	حصار ١٣	شهاظ ١٣	حجاز ١٣
نيم شهاظ ١٢	نيم حصار ١٢	نيم شهاظ ١٢	نيم حجاز ١٢
ماهور ١١	نوى ١١	جهاركاه ١١	١١
تيك خفت ١٠	تيك حجاز ١٠	تيك بوسليك ١٠	١٠
خفت ٩	حجاز ٩	بوسليك ٩	٩
اوج ٨	نيم حجاز ٨	سيكاه ٨	٨
عجم ٧	جهاركاه ٧	كردي ٧	٧
نيم عجم ٦	تيك بوسليك ٦	نيم كردي ٦	٦
حسيني ٥	بوسليك ٥	دوكاه ٥	٥
تيك حصار ٤	سيكاه ٤	تيك زركلاه ٤	٤
حصار ٣	كردي ٣	زركلاه ٣	٣
نيم حصار ٢	نيم كردي ٢	نيم زركلاه ٢	٢
نوى ١	دوكاه ١	رست ١	١

وقد وضع اهل هذه الصناعة دائرتين الواحدة ضمن الاخرى مكتوباً على استدارة

كل منها اسماء الابراج مع تقسيمها اقساماً متناسبة فهذه الواسطة يُعلم بكل سهولة ما يُفسد من الابراج عند تصوير اللحن المراد تصويره من برج غير برجه الاصلي . وكيفية العمل بالدائرتين ان تدبر الدائرة الداخلة حتى يتوازي البرجان المطلوب تصوير احدهما من الاخر فحينئذ يظهر لك موقع كل برج وكل ربع وما يوافق منها وما يُفسد فما فُسد ترفعه او تنزله كما يظهر لك من مطابقة الدائرة الداخلة مع الدائرة الخارجة وبذلك يتم العمل وقد رسمنا الدائرتين المذكورتين بغاية الاستحكام والضبط في التقسيم تحت عنوان الشكل السادس والدائرة العريضة كما سترى



الشكل السادس : الدائرة العريضة

الباب الثاني

في تعريف الالحان التي تكون من على الابراج وكيفية اجرائها وما استعمل فيه من الارباع
اقول انني قد رعت الالحان على وجه يقرب تناوله بان جمعت الالحان التي يكون
قوارها على برج واحد في فصل واحد غير مراعاة نسبة الالحان لبعضها ولهذا جعلت
الباب احد عشر فصلاً جامعاً فيها الالحان المعروفة في عصرنا في بلادنا الشامية وهي
خمسة وتسعون لحناً (١)

(١) قد اشرنا في حاشيتنا الاولى من الفصل الثاني الى توليد الاجناس الموسيقية عند اليونان
والاقدمين من العرب وذلك بادخال ابعاد مختلفة على الديوان الاصلي الرباعي واشهر هذه الاجناس
ثلاثة :

الجنس الاول المعروف بالقوي او الرُجلي (τὸ διατονικὸν γένος) وهو كما مرّ عبارة عن
بعد طنبني يليه بعد آخر طنبني ثم نصفه $\frac{1}{2}$ ١ ١
والجنس الثاني المسمى الملّون (τὸ χρωματικὸν γένος) وهو عبارة عن بعد طنبني
ونصف ثم نصف الطنبني $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ ١ $\frac{1}{2}$
والثالث الملقب بالنظوم او الرخم (τὸ εναρμόνιον γ.) وهو عبارة عن ربي الطنبني
يسبقهما بعد طنبنين ٢ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$

الّا أنّهم اضافوا اليها اجناساً أخرى كثيرة بانعكاس الاجناس الاولى او بادخال طبقة رابعة
وهي ثلث الطنبني (δίσαις χρωματικῇ ἐλαχίστη) فاقني آثارهم الشيخ صبي الدين عبد
المؤمن البغدادي في رسالته الى شرف الدين عن النسب الموسيقية وله عشرة اجناس تتولد من
تركيب ابعاد ثلاثة الكبير والصغير والمتوسط التي نسبتها كنسبة ٤, ٢, و ٣, ودونك هذه
الاجناس المشهورة (اشرنا الى كل من الابعاد الثلاثة اي الكبير والمتوسط والصغير باول
حروفها)

١/ عشاق ... ك ك ص	٦/ عراق ... م ك م
٢/ نوى ... ك ص ك	٧/ اصفهان ... م م م
٣/ بوسليك ... ص ك ك	٨/ بزرگ ... م ك م م
٤/ رست ... ك م م	٩/ زيرفكند ... م م م
٥/ نوروز ... م م ك	١٠/ راهوي (او مزوم) ... م م م

واذا أجرينا هذه الاجناس العشرة اجراء المجموع الثلاثة متصلة ومنفصلة المارّ ياباً (راجع
الحاشية الاولى على الفصل الثاني) حصلنا على ثلاثين ديواناً تختلف عن بعضها فتنها ما أهمل ومنها ما
استعمل فامسى بين ايديهم أساً ابقنوا عليه ادوارهم الشهيرة فلم يبق الا ثمانية عشر جماعاً وهي :

الفصل الاول

في الالمان التي يكون قرارها برج البكاه

الالمان التي يكون قرارها برج اليكاه اربعة: الاول « نهفت العرب » فانه نوى ماهور ثم نهفت ثم تيك حصار ثم نوى ثم تنزل برجا برجا الى الرست ثم قرار نهفت الذي يقال له كوشت ثم قرار تيك حصار ثم يكاه. فهذا الترتيب لا يفرق عن ترتيب حجاز النوى الا بالاجراء وانه يعمل من القرار

الثاني « شد عربان » وهذا في الحقيقة لحن الحجاز مكرراً من ديوانين لتسهيل الطبقة على المنشد (١) فيجعلن قراره على اليكاه هكذا: نوى حصار نوى ماهور نهفت حصار نوى محير سنبه محير ماهور نهفت حصار نوى جهار كاه كردي دو كاه رست كوشت عشرين يكاه (٢)

الثالث « نهفت الاتراك » وترتيبه هو ترتيب الماهور بعينه يصورونه عن برج اليكاه وهو يختلف في الاجراء وانخفاض الطبقة فقط وذلك بان ينقروا: نوى حسيني حجاز بوسليك نوى اوج حسيني نوى حجاز بوسليك دو كاه رست عراق عشرين يكاه

عشاق. نوى. بوسليك. رست. حجاز. نوروز. اصفهان. زنكاه. راهوي. زيرفكند. بزرک. مجرى الحسيني. خفت. حمار. كوشت. كردانيا. حسيني. عراق. اما تلك الجموع فيمكن ابتداء عملها على اية نغمة كانت من النغمات السبع عشرة التي بين مطلق الهم وجوابه في النقي وهذا هو اصل الادوار او المقامات الاثني عشرة المشهورة في كل انحاء الشرق وهي بمنزلة مثال لكل الالمان العربية كالتמידات والقلوب (Tons et Tropes) في الانغام اليونانية واللاتينية اي الغريغورية وهي هذه: عشاق رست زيرفكند راهوي (او راهوي)

نوى عراق بزرک حسيني
بوسليك اصفهان زنكاه (زر كلاه) حجازي

فظهر من كل ذلك: ١ ان كل من هذه الادوار يختلف عن غيره في كيفية ارتفاع الصوت من القرار الى الجواب ٢ ان الالمان العربية لا تكاد تخص في الاصل لفرعها وتشعبها في الثلاثين ديواناً المذكورة الا اضم اقتصر على ما يتكون من الاثني عشر دوراً وهو اكثر عدداً من ٩٥ لحناً ٣ ان جمع الالمان القياسي يكون بان يفرد باب خاص بجميع الالمان التي تندرج تحت كل دور وانما خالف صاحب الرسالة هذه القاعدة تيسيراً للفهم

(١) راجع الباب الاول ف ٥ في افتراق الالمان عن بعضها

(٢) ومعنى هذه الكلمات المتقطعة هو توالي الاصوات الواجب عملها للموسيقى

الرابع « النوى المستنى يكا » فهو ايضاً ماهور مصوّر من اليكاه بان يُنقر :
نوى مظهرًا ثم حجاز بوسليك ثم يتزل الى برج العراق ثم رست عراق عشيران يكا

الفصل الثاني

في الاغان التي يكون قراها برج العشيران

الاجان التي يكون قراها برج العشيران ثلاثة : الاول « العشيران » وهو ان يعمل
البياقي من على برج الحسيني كما يأتي بيانه عند الكلام على لحن برج الدوكاه ثم نوى
جهازكاه ثم بوسليك دوكاه رست عراق عشيران
والثاني « عجم عشيران » وهو ان يعمل اليزيد كما يتبين بعده في برج الدوكاه ثم
يتزل الى برج العشيران ويقف عليه
والثالث « مقابل عشيران » وهو حسيني ماهور نهفت مكرّرين (١) الى الحسيني
ثم ماهور ثم يتزل برجا برجا مع البوسليك الى العشيران

الفصل الثالث

في الاغان التي يكون قراها برج العراق

الاجان التي يكون قراها برج العراق ثمانية : الاول « العراق (٢) » فانه نوى ثم
يتزل برجا برجا الى العراق
والثاني « سلطان عراق » فهو نوى حجاز مكرّراً ثم يتزل برجا برجا الى العراق
ويصعد الى الماهور ثم يتزل برجا الى الدوكاه وقد كان الأنسب وضعه مع الاغان التي
تقرّ على برج الدوكاه ولكن وضعناه هنا اتباعاً لاصطلاح ارباب هذا الفن وهكذا
تري بعض الاغان مختلفة الوضع فاعلم ان وضعنا لها اتباع لاهل الصناعة
والثالث « عراق زمزمي » فهو عراق رست دوكاه ثم نوى ثم تتزل برجا الى العراق
ثم سيكاه مظهرًا الى الدوكاه ثم تلتج العجم وتتزل برجا برجا الى الدوكاه ثم سيكاه
مظهرًا ثم تتزل برجا برجا الى اليكاه ثم سيكاه ثم نوى ثم تتزل برجا برجا الى الدوكاه

(١) يريد به كما طمعت اتخاذ هذه الاصوات من ديوانين جوابات وقرارات

(٢) وهو من الاغان والادوار الرزينة الصارمة يصلح للحرب والدين

والرابع « مخالف عراق » فهو عراق رست دوكة جهاركة ثم سيكاه دوكة رست عراق

والخامس « راحة الارواح » فهو نوى حجاز مكرراً ثم دوكة كردي ثم دوكة رست ثم كردي دوكة رست عراق

والسادس « راحة الارواح رومي » فهو عمل الحجاز الى الرست ثم دوكة كردي دوكة رست عراق

والسابع « دمل » فهو نوى جهاركة مكرراً ثم نوى حجاز ثم تلمح الحسيني ثم نوى جهاركة مكرراً مع تيك بوسليك ثم جهاركة وتلمح النوى ثم سيكاه مظهرًا دوكة رست عراق

والثامن « راحة شدي » فهو لحن الصبا (١) ثم تقف على العراق

الفصل الرابع

في الالحان التي يكون قرارها برج الرست

هي تسعة: الأول « الرست » وهو ان تقرع برج الرست ثم الدوكة وهكذا تصعد الى النوى ثم ترجع الى الرست ثم تقرع السيكا وتقف على الرست

والثاني « التكرير (٢) » وهو ان تبتدى نوى ثم حجاز سيكاه مظهرًا ثم حسيني نوى مظهرًا ثم حجاز سيكاه دوكة رست. ومن ذلك يعلم ان برج الجهاركة لا يستعمل في هذا اللحن بل يفسد ويكون ربع الحجاز بديلاً منه

والثالث « الساكار الصحيح » وهو ان تقرع السيكا مظهرًا وتدوس البوسليك وتظهر الدوكة ثم النوى ثم البوسليك دوكة عشيران عراق رست

والرابع « الماء رئا » وهو لحن الصبا يقر على الرست

والخامس « نيشاورك » وهو نوى مظهرًا حجاز بوسليك دوكة رست. ويُفسد في هذا اللحن برج الجهاركة والسيكا ويكون بديلاً منهما ربع الحجاز وربع البوسليك.

هذا تعريف ارباب الصناعة والذي أراه ان يكون هذا اللحن من الالحان التي يكون قرارها على برج الجهاركة ويُبتدأ فيه من ماهور مظهرًا اوج حسيني نوى جهاركة لان النسبة صحيحة بين ما رأيتُه وبين ما ذكره غير ان ما ذكرْتُه اقرب الى الفهم

(١) والصبا من الحان الدوكة (٢) او التكرير

اذ يُستغنى به عن الارباع ويكون الاستعمال من الارباع الصحيحة . ولمعترض ان يقول انَّ برج الالوج في هذه الصورة يقوم مقام نيم حجاز ولا يقوم مقام الحجاز فيحتاج الامر الى استبدال الالوج بالتهفت (١) . وحينئذ لا يكون كثير فائدة فيما ذكرته اذ لا يُستغنى الامر معه عن استعمال الارباع . فاقول اولاً انهم اطلقوا التعريف بالحجاز وهو شامل النيم والتيك ثانياً اذا فرضنا عدم الشمول فان تعريفهم يُفسد به برج الجهاركاه والسيكاه وما ذكرته يُفسد به برج الالوج فقط وذلك اسهل ادراكاً

والسادس « بنجكاه » وهو من نوى مظهرأ ثم حجاز وبوسليك مظهرأ ثم حجاز نوى ثم اوج مظهرأ ثم حسيني نوى مظهرأ وحجاز وبوسليك مظهرأ ثم جهاركاه مظهرأ ثم سيكاه دو كاه رست . فظهر ان هذا اللحن يُستغنى فيه اولاً عن الجهاركاه والسيكاه ثم عند القرار يُحتاج اليهما

والسابع « السازكار المتعارف » وهو رست دو كاه وبوسليك مظهرأ ثم دو كاه رست ثم نوى مظهرأ ثم حسيني مظهرأ ثم نوى جهاركاه وبوسليك دو كاه مظهرأ عشيران عراق رست . وفي هذا اللحن يُفسد برج السيكاه ويكون بدلاً منه ربع البوسليك وبالحقيقة انه لا يختلف عن لحن الجهاركاه الا في الاجزاء فقط . واما ترتيب الارباع في كليهما فهو على نسبة واحدة لان نسبة الرست الى الدوكاه كنسبة الجهاركاه الى النوى ونسبة الدوكاه الى البوسليك كنسبة النوى الى الحسيني ونسبة البوسليك الى الجهاركاه كنسبة الحسيني الى العجم لان لحن الجهاركاه يستعملون فيه ربع العجم بدلاً من برج الالوج ثم ان نسبة الجهاركاه الى النوى كنسبة العجم الى الماهور ونسبة النوى الى الحسيني كنسبة الماهور الى الحيز

والثامن « حجازكاه » وهو رست ثم نوى مظهرأ ثم حصار ثم نوى مظهرأ ثم جهاركاه مظهرأ ثم بوسليك ثم تيك زركلاه ثم رست ثم يكاه رست . هكذا رسته علماء القسطنطينية . وفي هذا اللحن يُفسد برج الدوكاه وبرج السيكاه ويكون عوضاً عنهما التيك زركلاه وبوسليك . والظاهر من هذا الترتيب انه ترتيب الارباع التي تلازم لاجزاء لحن الحجاز (٢) . وبينها غير ان ربع الحجاز يكون نيم حجاز فاذا ترتب على هذه

(١) ليكون البعد بين الماهور والنفحة الثانية كما هو بين النوى والحجاز اعني به رُسين فقط

(٢) والحجاز من الحان الدوكاه

الصورة وجعل قراره من على برج الدوكاه يتحصل المقصود وذلك اقرب فهماً ولا يُفسد فيه سوى واحد وهو الجهاركاه

والثاسع « شاورك مصري » وهو حسيني مظهرًا واخفاء النوى ثم عرباء اي نيم حجاز وبوسليك مظهرين ثم دوكاه رست وقد كان الاحسن ان يكون من فروع الجهاركاه فتبقى فيه الابراج صحيحة

الفصل الخامس

في الالحان التي يكون قرارها من برج الدوكاه

هي واحد واربعون لحناً الاول « الدوكاه المسنى عشاق الاتراك » وهو من دوكاه رست دوكاه رست ثلاث مرار ثم نوى جهاركاه سيكاه دوكاه دوكاه دوكاه رست دوكاه ثم تصعد الى برج الحسيني برجاً برجاً مظهرًا برج الحسيني ثم عجم ثم نوى وجهاركاه مظهرًا ثم سيكاه دوكاه . وهذا اللحن يلحظه أكثر علماء البلاد الشامية بلحن الليالي بواسطة قراره على برج الدوكاه ولكونه يُستعمل فيه ربع العجم بدلاً من برج الالوج وسيظهر لك فرقه عند تعريف الليالي وانواعه

والثاني « الصبا المسنى بالمرابك » وهو ان تُظهر الجهاركاه وتلتح الحسيني ثم جهاركاه سيكاه دوكاه

والثالث « صبا همايون » وهو رست مظهرًا كردي دوكاه رست مخفياً ثم جهاركاه مظهرًا ثم سيكاه دوكاه . وهذا اللحن يكون استعمال ربع الكردي فيه ليس كبرج حقيقي موضوع لقيام اللحن بل تلميحاً منه لأن الابراج التي قبله وبعده لا يبطل استعمال احدهما

والرابع « صبا چاويش » فهو جهاركاه مظهرًا ثم حجاز جهاركاه مظهرين ماهور مظهرًا ثم شنهاظ ملحقاً ثم ماهور عجم مظهرًا حسيني حجاز جهاركاه سيكاه دوكاه . فظهر ان هذا اللحن يُفسد فيه برج النوى و برج الالوج ويُستبدل عنهما برعي الحجاز والعجم وبسبب فساد برج النوى يبطل استعمال غمازو الذي هو برج الحير ويستعمل

بدلاً منه ربع الشهاظ تلميحاً لأنه غماز برج الحجاز الذي قام مقام النوى. وفي عصرنا هذا يكثر المنشدون من اهل مصر الحركات من هذا اللحن عند انشادهم لحن الصبا غير انهم قلما يرتفعون به الى الماهور

والخامس « النادي » وهو اظهار النوى ثم جهار كاه بوسليك مخفياً دو كاه فيفسد في هذا برج السيكاه ويستعمل بدلاً منه ربع البوسليك

والسادس « ياتي عجمي » وهو اظهار النوى قليلاً ثم اظهار ربع العجم كثيراً ثم حسيني ثم نوى جهار كاه مظهرين ثم عجم حسيني نوى جهار كاه سيكاه دو كاه فيفسد في هذا اللحن برج الاوج ويكون بدلاً منه ربع العجم ولا يصعد فيه الصوت الى ما فوق العجم من الابراج

والسابع « ياتي نوى » وهو اظهار النوى ثم نيم حصار مرغوعاً ثم نوى جهار كاه مظهرأ ثم نوى ثم حصار ثم نوى جهار كاه سيكاه مظهرأ ثم عجم ثم حسيني نوى جهار كاه سيكاه دو كاه. وهذا اللحن يستبدل فيه الاوج بالعجم واما برج الحسيني فيبقى فيه على حاله غير انه يلتمح به نيم حصار في الابتداء.

والثامن « ياتي الحسيني » وهو حسيني مظهرأ ثم نيم عجم مرغوعاً ثم حسيني نوى مظهرأ جهار كاه سيكاه مظهرأ نوى حسيني ثم تنزل برجا برجا الى الدوكاه. وهذا اللحن ايضا لا يستعمل فيه برج الاوج وما فوقه بل يُستبدل الاوج بربع العجم وهو البياتي المعروف عند اهل الشام في عصرنا هذا وعند اهل مصر يقال له نيريز (١) واما النيريز في الحقيقة فهو غيره وسيأتي بيانه

والتاسع « الشوري ياتي » وهو اظهار النوى ثم ماهور ثم ربع التهفت ثم تيك حصار ثم نوى مظهرأ جهار كاه بوسليك مظهرأ ثم نوى ثم حصار ثم نوى ثم تنزل برجا برجا الى الرست مظهرأ ثم عجم ثم تنزل برجا برجا الى الدوكاه. فهذا اللحن مركب من لحنين احدهما الحجاز من على برج النوى عند الاستهلال وبسببه اقتضى الامر استعمال الحصار والتهفت بدلاً من الحسيني والاوج والثاني لحن البياتي الحسيني عند القرار وحينئذ يبطل الحصار ويُستعمل بدلاً منه الحسيني ويبطل التهفت ويُستعمل بدلاً

منه العجم وفي هذا اللحن لا يُبطل مطلقاً سوى برج الاوج فيكون النهفت بدلاً منه
اولاً والعجم ثانياً

والعاشر « ذوري ياتي » وهو اظهار النوى ثم محيّر ثم ماهور عجم حسيني نوى ثم
جهاركاه بوسليك مظهرًا ثم عجم ثم تنزل برجاً برجاً الى الدوكاه . وهذا اللحن يُستبدل
فيه الاوج برقع العجم واما برج السيكاه فلا يبطل منه دائماً بل عند الاستهلال
يُستعمل بدلاً منه البوسليك واما عند القرار فيستعمل السيكاه ويُهمل البوسليك
والحادي عشر « اليزيد كند » وهو ان تعبر النوى دوكاه وذلك بابطال برج
الحسيني والاوج واستبدالهما برقع الحصار والعجم وتعمل من عليه لحن الصبا (١) ثم
جهاركاه سيكاه ثم عجم حصار نازلاً برجاً برجاً الى الدوكاه الاصلي . هكذا عرفته ارباب
هذه الصناعة والذي اراه في تعريفه ان يقال هو بان يُعمل الصبا من الدوكاه ثم يُنزل
من الجهاركاه برجاً برجاً الى العشيران لان ما ذكره مُميّز على النسبة التي ذكرتها
وتعريفهم يصعب فهمه على المتعلم لتكلفه ان يصور الصبا من برج النوى ويتحلى مشقة
ادراك الارباع ولا حاجة الى ذلك مع امكان تصوير اللحن المذكور واجرائه من الارباع
الصحيحة . وبرهانه ان نسبة العشيران الى العراق كنسبة الدوكاه الى السيكاه ونسبة
العراق الى الرست كنسبة السيكاه الى الجهاركاه ونسبة الرست الى الدوكاه كنسبة
الجهاركاه الى النوى ونسبة الدوكاه الى السيكاه كنسبة النوى الى الحصار ونسبة
السيكاه الى الجهاركاه كنسبة الاوج الى العجم (٢) واعلم ان لحن الظرف كند (٣) الذي
يستعمله اهل عصرنا في البلاد الشامية فهو لحن اليزيد كند بعينه والظرف كند غير هذا
كما يأتي بيانه في محله

والثاني عشر « الحسيني » وهو حسيني جهاركاه نوى حسيني مظهرًا ثم ماهور
اوج مخفيين ثم نوى مظهرًا مع ربع الحجاز ثم نوى ثم حسيني ثم ماهور ثم اوج ثم تنزل
برجاً برجاً الى الدوكاه . واعلم ان ربع الحجاز لا يستعمل دائماً في هذا اللحن لكن

(١) لانك اذا صورت لحن الصبا من على النوى وجب ان يكون البعد بين النوى وما بعده
ربعين اي حصار والبعد بين الحصار وما بعده اربعة ارباع اي عجم لان الصبا على ما قد سبق
يستعمل دوكاه ثم كردي ثم جهاركاه . والصبا هنا صبا هايون
(٢) كذا في جميع النسخ (٣) او الزرف كند

استعماله أحياناً عند ما يكون المنشد هابطاً إليه من الابراج التي فوقه وقاصداً الرجوع منه إلى فوقه وأما من كان قاصداً النزول إلى ما دونه سواء كان يقصد القرار ونهاية الحركة أم يقصد الرجوع إلى ما هو أعلى منه قبل القرار فحينئذٍ يلزم أن ينزل من برج النوى إلى الجهاركاه ثم إلى ما دون ذلك ولا يتعرض لربع الحجاز وهكذا عند الصعود من الأدنى إلى الأعلى فيمر على الجهاركاه ولا يتعرض له كما تقدم

(تنبيه) متى قلنا عند تعريف أحد الألحان «تنزل إلى برج أو ربع كذا» و«تقل برجاً برجاً إلى برج كذا» فالمراد بهذا النزول هو النزول على الابراج الصحيحة دون الأرباع والثالث عشر «لحن حسنيك» وهو حسيني حصار ثم نوى مخفياً ثم جهاركاه ثم سيكاه دوگاه

والرابع عشر «البوسليك المشهور عند عامة القوم بالعشاق» (١) وهو حسيني نوى جهاركاه بوسليك دوگاه وهذا اللحن يُفسد فيه برج السيكاه ويكون بديلاً منه ربع البوسليك

والخامس عشر «حصار بوسليك» وهو حسيني حصار مكررين ثم محير ثم شهنائز ثم أوج ثم حصار جهاركاه بوسليك دوگاه . وهذا اللحن في غاية التشويش لأنه يُفسد فيه ثلاثة أبراج وهي الميكاه والنوى والمهور ويكون البوسليك والحصار والشهنائز بدلاً منها وقد رأيت بعض الموسيقيين يصور هذا اللحن من برج العراق هرباً من هذا التشويش وذلك بأن يرفع برج الرست رباعاً واحداً ويجعله نيم زركلاه وينزل الدوگاه رباعاً واحداً ويجعله تيك زركلاه ويجريه على هذا الدوزان ويقربهُ إلى العراق

والسادس عشر «لحن الحصار» وهذا اللحن كالذي قبله غير أن برج السيكاه يكون فيه على حالة ولا يُستعمل فيه ربع البوسليك والسابع عشر «لحن الشهنائز» وهو محير مع ربع الشهنائز مكررين ثم أوج ثم

(١) فكثيراً ما ترام يطلقون اسم العشاق على اللحن ليست من هذا الدور وسبب ذلك شهرة العشاق وأهميته لأنه على ما يروي لاند في تأليفه على الديوان العربي Land : Recherches sur la Gamme ar. p. 36-37) كمثال قياسي لكل المقامات التي لا تختلف عنه إلا بانتقال نصفي الطنبي مماً كما في الأدوار اليونانية والكنسبة أو بتبديل بعض الإبعاد في الجمع التام المتفصل. (١) غير أن الظرف فكنده وغيره تنحرف عن تلك المائلة انحرافاً يُذكر

محير شهنظ ثم محير حسيني ثم نوى ثم اوج ثم حسيني ثم اجزاء لحن الحجاز بتمامه الى الدوكاه. وهذا اللحن يُفسد فيه برج الجهاركاه وبرج الماهور ويكون بديلاً منهما ربع الحجاز وربع الشهنظ

والثامن عشر « شهنظ بوسليك » وهو لحن الشهنظ بتمامه ثم نوى جهاركاه وبوسليك دوكاه. فعلم من ذلك ان لحن الشهنظ الاصيل هو ما كان معه لحن الحجاز وهكذا لا يكون الحجاز ذيل البوسليك ولذلك يُفسد في هذا اللحن برج السيكاه وفي ذاك برج الجهاركاه وفي كليهما برج الماهور (١)

والتاسع عشر « كردي حسيني » وهو لحن الحسيني لكن يُستعمل فيه ربع الكردي بدلاً من السيكاه ويترك الى برج الدوكاه مع الرست

العشرون « الظرفكند » وهو ماهور اوج مكررين ثم ماهور الى النوى مظهرًا ثم ماهور ثم نوى وحسيني مخمسين ثم اوج مظهرًا ثم ماهور اوج حسيني نوى مظهرًا ثم عجم مخفياً ثم تنزل برجاً برجاً الى السيكاه ثم دوكاه رست ثم ماهور مع تلميح المحير ثم تنزل برجاً برجاً الى الدوكاه. وفي هذا اللحن لا يُستبدل شيء من الارباع الصحيحة لكن في بعض الحركات يُلمح العجم اذا كان ابتداء التزول منه لا بماً فوقه

(تنبيه) هذا اللحن مع اللحن الذي يليه حتى ان الحاناً اخرى في عصرنا هذا لا تميزها ارباب الموسيقى بمصر عن لحن الحسيني (٢) وذلك لعدم تعقّبهم في هذا الفن ولان اكثر عنايتهم بتسميق الالفاظ والتخفّث في التلحين على وجه يحرك السامع الى التهنك والخروج عن الادب ولذلك لم يصرفوا عنايتهم الى اتفاق اصول الفن وفروعه

والحادى والعشرون « نجدي الحسيني » وهو ماهور مظهرًا ثم تنزل برجاً برجاً الى الجهاركاه ثم نوى وحسيني ثم تلمح العجم وتنزل برجاً برجاً الى السيكاه ثم جهاركاه ثم ماهور وتنزل برجاً برجاً الى الدوكاه وفي هذا اللحن ايضاً لا يكون استعمال ربع العجم الا تلميحاً عند ما يكون الربع المذكور اعلى محل تنزل منه الى ما دونه

(١) يريد به ان البوسليك (وهو اللحن الرابع عشر من الدوكاه) يفسد فيه السيكاه لان الشهنظ يفسد فيه برج الجهاركاه لان الشهنظ كما قال يعمل فيه لحن الحجاز وسرى في هذا الاخير افساد الجهاركاه

(٢) والحسيني الثاني عشر من الحان الدوكاه وقد مرّ يانه

والثاني والعشرون « صبا حسيني » وهو ان تجمل الحسيني بمزلة الدوكاه وتعمل من عليه لحن الصبا ثم تنزل نوى جهار كاه وتحم بلحن الصبا على برج الدوكاه الاصلي الثالث والعشرون « لحن الشروقي » وهو حسيني مظهرًا ثم ماهور اوج مخفين حسيني مظهرًا نوى وحجاز ثم دوكاه ثم تحم بلحن الصبا. وهذا اللحن عند استهلاله والهبوط فيه من الاعلى قد يُستعمل ربع الحجاز بدلاً من الجهار كاه وعند الختام يبطل ذلك الاستبدال ويكون العمل من برج الجهار كاه

الرابع والعشرون « لحن العروب » وهذا لحن الحجاز بتمامه ثم تنزل الى برج العشرين ثم ترجع الى الدوكاه. وهذا اللحن يُفسد فيه برج الجهار كاه ويكون بديلاً منه ربع الحجاز

الخامس والعشرون « لحن الحجاز » وهو اظهار النوى ثم حجاز ثم سيكاه دوكاه. وهذا اللحن كالذي قبله يُستبدل فيه برج الجهار كاه بربع الحجاز واماً اهل عصرنا فيجرون الحجاز اجزاء لحن العرباء وفي اكثر اعماله يصعدون به الى برج الارج والى ما فوقه ايضاً

السادس والعشرون « لحن العرباء » وهو نوى مظهرًا مع العرباء اي نيم حجاز مكررين ثم حسيني مظهرًا ثم نوى ثم عرباء مظهرًا ثم سيكاه دوكاه. وهذا اللحن ايضاً يستبدل فيه برج الجهار كاه بالعرباء

السابع والعشرون « لحن الاصفهان الحجازي » وهو نوى مظهرًا ثم حجاز مكررين ثم حسيني نوى حجاز سيكاه ثم حسيني نوى حجاز ثم سيكاه ثم دوكاه وهذا اللحن ايضاً يُستعمل فيه ربع الحجاز بديلاً من الجهار كاه

الثامن والعشرون « لحن الشاورك » وهو نوى مظهرًا ثم حسيني ثم نوى ثم عرباء ثم بوسليك دوكاه. هكذا عرفوه والأصوب ان هذا اللحن من الالحان التي تكون على برج النوى وحينئذ لا حاجة الى استعمال الارباع لانه يخرج من الابراج الصحيحة وبامتحان النسب يتضح ما ذكرناه وذلك لا يخفى على من له بصيرة في هذا الفن

التاسع والعشرون « لحن الماء رثاء الرومي » وهو لحن الشهاظ المتقدم بياه وعند الهبوط الى القرار يُستعمل لحن الصبا بدلاً من لحن الحجاز الذي يُتِمون به لحن

الشهناظ ولهذا لا يُفسد في هذا اللحن سوى برج الماهور الذي يكون ربع الشهناظ بديلاً منه ١)

الثلاثون « لحن الرزبائي » وهو ماهور مظهرًا ثم عجمي ثم حسيني ثم ماهور ثم حسيني نوى جهاركاہ ثم عجم حسيني نوى الى الدوكاه . وهذا اللحن يُفسد فيه برج الاوج ويكون بديلاً منه ربع العجم

الحادي والثلاثون « لحن الردين » وهو ماهور نهفت تيك حصار نوى جهاركاہ ثم يُسلم تسليم البياقي الى الدوكاه (٢) . هكذا عرفوه وبقتضى هذا التعريف يُفسد فيه برج الاوج والحسيني ويكون بدلها ربعا النهفت والتيك حصار والاصوب ان يجمعوا هذا اللحن من فروع العشرين لان ذلك اقرب الى الفهم اذ لا يُفسد فيه ألا برج الجهاركاہ ويكون بديلاً منه تيك الحجاز وبرهانه امتحان النسب ولا حاجة الى تكراره

الثاني والثلاثون « لحن البزير » وهو عجم مظهرًا ماهور محيّر عجم حسيني عجم نوى جهاركاہ كردي دوكاه وانما اذا تزلت بعد ذلك الى العشرين ووقفت عليه فيقال له حينئذ « عجم عشرين » وهذا يُستبدل فيه الاوج بالعجم والسيكاہ بالكردي

الثالث والثلاثون « لحن بايا طاهر » وهو محيّر وتلميح البزرك ثم محيّر ماهور اوج ثم ماهور اوج حسيني نوى ثم حسيني نوى جهاركاہ سيكاہ ثم جهاركاہ دوكاه سيكاہ رست ثم يُسلم تسليم الرزبائي وهذا اللحن لا يُفسد فيه شيء من الابراج ولكن عند التسليم يستعمل ربع العجم بحيث لا يصعد الى ما فوق

الرابع والثلاثون « لحن الحير » هو محيّر يعمل من عليه صبا ثم تنزل الى الدوكاه وتعمل من عليه صبا

الخامس والثلاثون « مقابل محيّر » وهو محيّر ثم تنزل برجا برجا الى النوى ثم ياتي نوى الى الدوكاه . وهذا اللحن عند التسليم فقط يُرغف فيه ربع الحصار بسبب ختامه بالبياقي

السادس والثلاثون « لحن المكبري » وهو رست سيكاہ ثم نيم كردي ثم تختم

١) راجع اللحن السابع عشر من هذا الفصل

٢) التسليم هو الانتهاء والخروج من اللحن

بلحن الحجاز الى الدوكاه . وهذا اللحن عند العبور فيه يُستعمل نيم الكردي بدل الدوكاه وعند التسليم يبطل نيم الكردي ويقرّ على الدوكاه وأما برج الجهاركاه فيُفسد فيكون ربع الحجاز بدلاً منه

السابع والثلاثون « لحن الفُذل » بضمّ الفين وفتح الذال المشددة معجمتين بعدهما لام وهو ان تعمل اعمال الحجاز ثم رست ثم كوشت اي قرار نهفت ثم قرار تيك حصار ثم يكاه ثم ترجع الى الدوكاه . وملخص هذا اللحن أنّه لحن الحجاز من الدوكاه وعند التسليم ينزل فيه بحركة حجاز من على الرست نوى اي اليكاه ويرجع يقف على الدوكاه وهكذا يحصل لو جعلت لحن الحجاز من برج الحسيني وتزلت عند التسليم بحركة حجاز من على برج الدوكاه ورجعت واقفاً على برج الحسيني

الثامن والثلاثون « لحن الزركلاه » وهو من الاغان التي يكون قرارها على أحد الارباع وقد استحسن وضع كل منها مع الاغان التي تكون من على البرج المجاور لذلك الربع لانها قليلة العدد فاستغني بذلك عن وضع باب مخصوص لتعريفها . وهذا اللحن الذي نحن في الكلام عنه فهو دوكاه زركلاه مكرراً ثم بوسليك حجاز نوى ثم حجاز بوسليك ثم تظهر الجهاركاه ثم بوسليك دوكاه وتقف على ربع الزركلاه

التاسع والثلاثون « اسكي زركلاه (١) » وهو دوكاه زركلاه عراق زركلاه دوكاه وتقم باعمال الحجاز وهذا اللحن يُستعمل فيه عند الدخول فيه ربع الزركلاه بديلاً من برج الرست ثم عند التسليم يُستعمل فيه ربع الحجاز بديلاً من برج الجهاركاه الاربعون « عجم بوسليك » وهو لحن العجم (٢) واعماله ثم حسيني واعمال لحن البوسليك وبالتسليم على برج الدوكاه

الحادي والاربعون « قراركاه » وهو اعمال لحن الصبا الى الدوكاه ثم زركلاه عراق ثم دوكاه وفي هذا اللحن يُفسد برج الرست ويكون بديلاً منه ربع الزركلاه

(١) اي زركلاه القدم في اللغة التركية

(٢) وهو من اغان برج الاربع حسب تقسيم المؤلف

الفصل السادس

في الالحان التي يكون قرارها برج السيكاه

هي اثنا عشر لحناً الأول «لحن السيكاه» وهو سيكاه ثم رست ثم سيكاه ثم نوى مظهرًا ثم ماهور اوج حسيني نوى جهاركا سيكاه وهذا اللحن لا يُستعمل فيه شيء من الارباع ولكن ارباب الموسيقى في مصر يفسدون فيه برج الحسيني ويستبدلون به ربع الحصار

والثاني «لحن المستعار» وهو حسيني مظهرًا ثم نوى حجاز ثم اوج مظهرًا ثم نيم عجم حسيني نوى حجاز سيكاه ولا يُتزل فيه الى برج الرست وهذا اللحن يُستعمل فيه ربع الحجاز بدلاً من الجهاركاه وأما نيم العجم فلا يكون استعماله إلا عند الهبوط الى القرار بعد انفصال النقرة على برج الارج ويكون ذلك باعتبار ابتداء الحركة ولا يصح ان تردف نقرة الارج بالعجم وتردفعها بنقرة الحسيني لان إرداف ثلاث نقرات متباينة في البعد من مسافة برجين لا يصح أبداً وهو مخالف لطبيعة الصوت الانساني كما تقدم بيانه في الفصل الأول من الباب الأول

الثالث «لحن الحزام» وهو نوى مظهرًا ثم حصار نوى حجاز ماهور نهفت ثم حصار نوى جهاركا سيكاه وهذا اللحن يُستعمل فيه ربع الحصار والنهفت بدلاً عن ربع الحسيني والارج وأما ربع الحجاز فيستعمل أولاً عند الاستهلال ثم يبطل عند التسليم ويكون العمل من برج الجهاركاه

الرابع «لحن القذح» بالذال المعجمة الخفيفة وهو نوى مظهرًا ثم حجاز ثم حسيني نوى جهاركا سيكاه دوكا رست ثم سيكاه وهذا اللحن يُستعمل فيه ربع الحجاز عند الابتداء ويبطل عند التسليم

الخامس «لحن المايا» (١) وهو تركيب ياتي النوى الى الدوكاه ثم الى السيكاه السادس «لحن السلمك» وهو نوى مظهرًا ثم نيم حصار ثم نوى جهاركاه ثم نيم

حصار نوى جهار كاه سيكااه وفي هذا اللحن يُفسد برج الحسيني ويكون بديلاً منه ربع نيم حصار

السابع « حصار سيكااه » وهو اوج مظهرًا نيم عجم اوج ماهور نيم سنبلة بزرك جواب العرباء بزرك نيم سنبلة (١) ماهور اوج ثم تتزل برجا برجا الى السيكااه . وهذا اللحن في غاية الاشتباك لكثرة استعمال الارباع فيه وبعضها يطل من بعد استعماله وذلك النيم سنبلة يُستعمل بديلاً من الحخير وجواب العرباء بدلاً من الماهوران وأما نيم العجم فيُستعمل عند الاستهلال بدلاً عن الحسيني ثم عند التسليم يطل ويُستعمل برج الحسيني ولولا استعمال نيم العجم عند الاستهلال لكان الاوق في بيان هذا ان يُقال انه يبتدى بلحن الحجاز مصوراً عن برج الاوج وينتهي بلحن السيكااه من برج السيكااه واذا اعتبرت النسب يظهر لك ذلك

الثامن « لحن بنتيكار » وهو اوج ثم ماهور اوج حسيني نوى مظهرًا ثم ماهور وتتزل برجا برجا الى السيكااه . وهذا اللحن لا يفسد فيه شيء من الابراج واختلافه عن لحن السيكااه انما هو في الاجزاء فقط لان الدخول في لحن السيكااه من برجي السيكااه والرسث وفي هذا يكون من برجي الاوج والماهور

التاسع « نجدي سيكااه » وهو سيكااه ثم جهار كاه نوى حسيني اوج حسيني نوى ثم حسيني اوج و ماهور ثم تتزل برجا برجا الى السيكااه وهذا اللحن ايضا يختلف عن لحن السيكااه في الاجزاء فقط

العاشر « عجم السيكااه » وهو اعمال العجم ويقف على السيكااه الحادي عشر « لحن البرك » ويقال له صوت الله وهو صوت بزرك ثم ماهور سنبلة ثم بزرك وتتزل برجا برجا الى السيكااه

الثاني عشر « عراق البنجيكااه » وهو نوى مظهرًا ثم تيك حصار عجم تيك حصار نوى ثم ماهور تيك حصار ماهور عجم تيك حصار نوى بهار كاه سيكااه وهكذا عرفوه وعلى مقتضى تعريفهم يفسد فيه برجا الحسيني والاراج ويكون بديلاً عنهما التيك حصار والعجم وقد كان الصواب ان يجعلوا هذا للحن من الالخان التي قرارها

برج العراق وحيتنذ لا يفسد فيه شي . من الابراج وبرهانه مقابلة النسب

الفصل السابع

في الالمان التي يكون قرارها على برج جهاركا

هي ثلاثة الاول « لحن الجهاركا » وهو جهاركا نوى جهاركا ماهور عجم حسيني نوى جهاركا سيكا دوكا رست ثم ماهور عجم حسيني الى الدوكا الى الجهاركا وهذا اللحن قد يُستعمل فيه ربع العجم بدلاً من برج الالوج
الثاني « لحن الشرنكله » وهو جهاركا نوى جهاركا سيكا مظهرًا ثم جهاركا ماهور عجم حسيني نوى جهاركا وهذا اللحن يختلف عما قبله في الاجراء فقط
الثالث « لحن الماهوران » وهو ماهوران ثم تنزل الى الماهور ثم عجم حسيني نوى جهاركا وهذا اللحن لا يُستعمل فيه برج الالوج ويكون بديلاً منه ربع العجم

الفصل الثامن

في الالمان الكائنة من برج النوى

هي خمسة الاول « لحن النوى » وهو نوى حسيني ثم عجم حسيني ثم تنزل برجا الى الدوكا وتتقف عليه وبعضهم يقتون على النوى . وفي هذا اللحن يفسد برج الالوج ويكون ربع العجم بديلاً منه
والثاني « لحن النهاوند » وهو نوى محير عجم حسيني نوى جهاركا نوى مكردين جهاركا كردي رست ثم نوى . وهذا اللحن يُتلف فيه برجان أصلاً وهما الماهور والدوكا ويُفسد فيه برجان وهما الالوج والسيكا ويُستبدلان بربعي العجم والكردي هكذا عرفته ارباب هذا الفن
الثالث « لحن النهاوند الصغير » وهو نوى ماهور عجم حسيني نوى حجاز هكذا عرفوه ومن الموسيقيين من يعمل هذا اللحن من على برج العراق والالوج من غير استعمال الارباع
الرابع « لحن الرهاوي » وهو نوى حسيني نوى حجاز مكردين حسيني نوى حجاز

نوى ومنهم من يعمل هذا اللحن من برج السيكاه من العرباء ونيم الكردي والنسبة بذلك واحدة

الخامس «لحن نيشابور» وهو نوى ثم حسيني اوج مظهرًا ثم ماهور عجم حسيني نوى حجاز بوسليك ثم نوى وهذا اللحن يفسد فيه السيكاه والجهازكاه ويكون بدلًا منهما ربع البوسليك وربع الحجاز وأما ربع العجم فقد يُستعمل بديلًا من الاوج عند الهبوط من الماهور ققط وكان الاصوب في تعريفه ان يُجعل مع الحان برج الرست وحينئذ لا حاجة الى الارباع الا عند الهبوط من الجهازكاه الى الرست فيستعمل ربع الكردي بدلًا من السيكاه والبرهان على ذلك هو امتحان النسب

الفصل التاسع

في اللحن الكائن من برج الحسيني

هو «الحسيني المصري» وهو ماهور اوج مكرّرًا ثلاث مرار ثم نيم الصبا من برج الحسيني ثم يصعد الى الماهور ويقل الى برج الجهازكاه برجًا برجًا ثم يصعد الى الحسيني ويقل برجًا برجًا الى الرست ويقف على الدوكاه ثم يصعد الى الماهور ويعمل الصبا من برج الحسيني ويقف عليه وبعضها يرجع الى الدوكاه ويقف عليه

الفصل العاشر

في الايمان الكائنة من برج الاوج

هي خمسة عند العجم: الاول «لحن الاوج» وهو اوج حسيني مظهرًا ثم حجاز مع النوى ثم حسيني اوج نوى ماهور محيّر ثم تلتح البزك مع الحير ثم ماهور اوج ثم تنزل برجًا برجًا الى العراق . وفي هذا اللحن لا يفسد شي من الابراج واستعمال ربع الحجاز فيه انما هو عند ما يكون العمل من برج النوى فصاعدًا ولكن عند ما يكون النزول بقصد التسليم عند القرار لا يكون المورد على ربع الحجاز بل على برج الجهازكاه الثاني لحن البهلون (١) وهو اوج ثم حسيني نوى حجاز وتقف على البوسليك ثم ترجع الى الاوج

(١) لملّة جلوان فتهاء بالتركية والفارسية الماشي على الجبل او المصارع

الثالث « اوج دارة » وهو اعمال الاوج بتمامه ثم نيم شهنواز ثم اوج نيم عجم نوى
 چهارگاه سيكاه ثم نيم كردي رست عراق ثم ترجع الى الاوج
 الرابع « اوج حصار » وهو اعمال الاوج من فوق وتنزل الى النوى وتظهر لحن شد
 عربان (١) ثم چهارگاه كردي عراق
 الخامس « لحن اوج خراسان » وهو اعمال الاوج ثم اعمال الحجاز وتقف على الدوكاه
 السادس « لحن العجم » وهو عين لحن البزبز ثم ترجع وتقف على ربع العجم وانما
 ذكرناه هنا لان ربع العجم هو جزء من برج الاوج

الفصل الحادي عشر

في الاغانى المختصة بالماهور

هي ثلاثة: الاول « لحن الماهور » وهو ماهور اوج حسيني نوى ثم حسيني نوى
 چهارگاه بوسليك دوكاه رست ثم سيكاه ماهور الى الرست
 الثاني « كارداني (٢) غزلي » وهو اعمال الماهور من غير بوسليك ثم ماهور ثم تسلم
 تسليم البياتي
 الثالث « لحن رمل توتي » المعروف بجواب النوى وهو ان تبتدى من جواب النوى
 وتعمل اعمال لحن الرمل المتقدم بيانه في العدد السابع من الاغانى برج العراق وتقف
 على الماهور
 هذا ما انتهى اليه من الاغانى المتداولة في عصرنا هذا عند علماء البلاد الشامية
 ولعل الاغانى المعروفة الآن عند علماء القسطنطينية اكثر عدداً من ذلك لان تفريع
 الاغانى عديم النهاية كما لا يخفى (٣)

(١) راجع الاغانى التي قرارها اليكاه (٢) ويرى كردانيا وقد مر ذكره في سردنا
 لجموع الثمانية عشر المستعملة عند الاقدمين والمتأخرين من العرب (راجع الباب الثاني العدد ١)
 (٣) والسبب واضح اذ لا مانع يمنعك ان ترتب نغمات (الدبوانين ترتيباً يخالف كل ما سبقه
 من الترتيبات يد ان الذوق السليم واستعمال الادوار او المقامات المعينة على ما اشرنا اليه بمقدان
 دائرة الاغانى وبمقدان الموسيقى عن كل تركيب يتجه السمع وليس ذلك ليظهر من اوله

الخاتمة

في اصول متبصرة في هذه الصناعة

اتني قد اطلعت على مؤلفات كثيرة في فن الموسيقى ولم اجد احداً من مؤلفيها تعرض لذكر طريقة يتوصل بها الطالب الى معرفة حقيقة الابراج فعلياً سوى ما ذكره من ان الصوت يُقسم من قراره الى جوايه الى اربعة وعشرين رباعاً وان هذه الابراج كائنة ضمن سبعة ابراج وهذه بعضها ضمنه اربعة ابراج وبعضها ثلاثة كما مر في اول هذه الرسالة. وهذا التعريف لا يتعلق منه افادة فعلية بذهن المتعلم بل هو كلام نظري يستفيد به من كان ذا علم بهذا الفن وحصلت في سماعه الملكة التي بها يقدر على تمييز النغمات في ارتفاعها وانخفاضها ونسبتها الى بعضها ومن كانت هذه صفته لم يكن كثير الحاجة الى هذا التعريف غير ان معرفته بهذه الدقائق تجعله مزيناً بمعرفة مباني هذا الفن وقد كنت في سنة ١٢٣٦ هـ قدمت على مدينة دمشق مبانياً وطني بدير القمر لبعض اسباب واعتتمت الفرصة في درس بعض القنون على استاذي الشيخ محمد العطار المشهور في العلوم العقلية فضلاً عن النقلية وحضرت مشاجرات كثيرة جرت بينه وبين عبد الله افندي مهردار في المباحث الآتي ذكرها والشيخ محمد لا يزال مُصرّاً على رأيه حتى انتبه في رسالته التي وضعها في فن الموسيقى على ان عبد الله كان يصيب قينا يعترض به ألا أنه لا يقدر ان يأتي ببرهان يُقنعه سوى أنه كان يقول لو عملنا كما تقول لم يكن خارج العمل مطابقاً للدعوى وصورة ما رآه الشيخ العطار ان يُشد وتر او ما اشبهه على آلة كالطنبور مثلاً ويُقرع فتسمى النغمة الحاصلة من ذلك القرع على مطلقه يكأه ثم يُربط في ما يجازي منتصف ذلك الوتر دستان فتسمى النغمة الحاصلة عند قرع

باستنباط الجليد من الالحان لان نطاقها مع ما يحصره واسع افيح فاذا كان الالوريون مع دوزجهم الاكبر والاصغر (Gamme majeure et mineure) يجترعون من الالحان ما لا يكاد يجمعى فا هي ان يكون للعرب مع ادوارهم الاثني عشر. فليُسمح لنا في تنمية مرد الالحان الشامية ان نكرر ثانية ابداء رجائنا في ان يسعى احد ابناء الشرق باختراع طريقة سهلة مختصرة لكتابة الموسيقى الشرقية فكيفه بذلك لطول عمره مجدداً وعند اهل الوطن شكراً مخلصاً

ذلك الوتر اذا ضُغَط على ذلك الدستان نوى وهو جواب اليكاه ثم يقسم ما بين ذلك الدستان ومبتدأ مطلق الوتر اي مكان شدّه اربعة وعشرين قسماً متساوياً ويُربط ما بين كل قسم وما يليه دستان فاذا ضُغَط على ظهر الوتر من ظهر الدستان وقَرع عليه تكون نغمة قرار نيم حصار وعلى الثاني قرار حصار وعلى الثالث قرار تيك حصار وعلى الرابع برج العشرين وعلى الخامس قرار نيم العجم وهكذا يصعد على التوالي دستاناً فدستاناً على الوتر عند كل منها تكون نغمة ربع من الارباع الاربعة والعشرين على وعند الدستان الرابع والعشرين يكون برج النوى الذي هو جواب اليكاه الخارج من القَرع على مطلق الوتر ثم يُنصف ما بين النوى ومنتهى الوتر وعند النصف يكون جواب النوى وهكذا يُنصف الباقي فيكون جواب جواب الى ما لا نهاية له وكل نصف يُقسم الى اربعة وعشرين قسماً متساوية وتسمى هذه الاقسام باسماء الارباع والابراج الواقعة عليها

هذا ما اعتمد صحته الشيخ المذكور وهو سهو منه كما يظهر من امتحان هذه الطريقة بالعمل ولم يُسلم ما ذكره سوى انه عند النصف يكون جواب المطلق فكلما قسم الباقي الى نصفين يكون عند النصف جواب الجواب الى ما لا نهاية له ولاجل ايضاح الخطا في ذلك يلزم ان نقيم البرهان القاطع الذي لا ريب معه

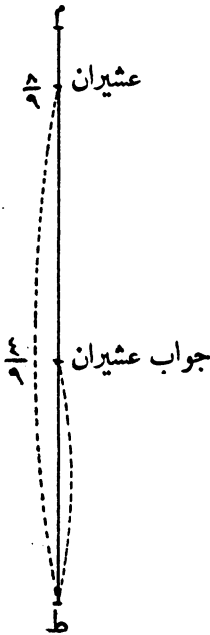
مقدمة أولى

ان البعد بين كل ربعين يكون باعتبار طول الوتر وقصره فكلما كان الوتر اطول كان البعد بين الربعين اكثر وكلما كان الوتر اقصر كان البعد بين الربعين

اقل (١). ألا ترى انه في الاول كان الجواب عند النصف من الوتر والثاني كان عند نصف نصفه فاذا ابي محل من الوتر حبست عليه وقرعته تكون نغمته قراراً للنغمة التي تحصل من الجس على المنتصف الكائن بين المحل الذي حبست عليه أولاً وبين منتهى الوتر وهذه المسافة دائماً تتضمن الاربعة وعشرين ربعاً طوية كانت ام قصيرة

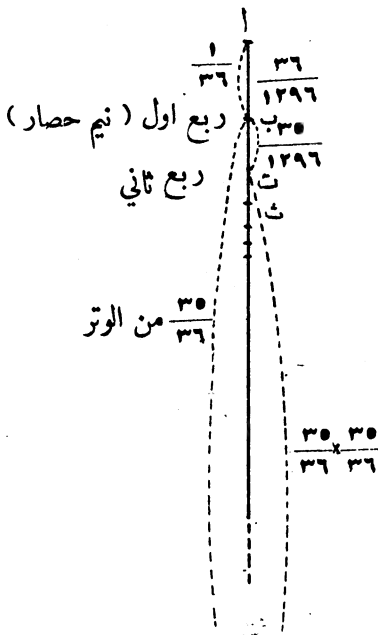
مقدمة ثانية

اذا كان ثبت مما تقرّر ان نصف الوتر الاول يحتوي على الاربعة وعشرين

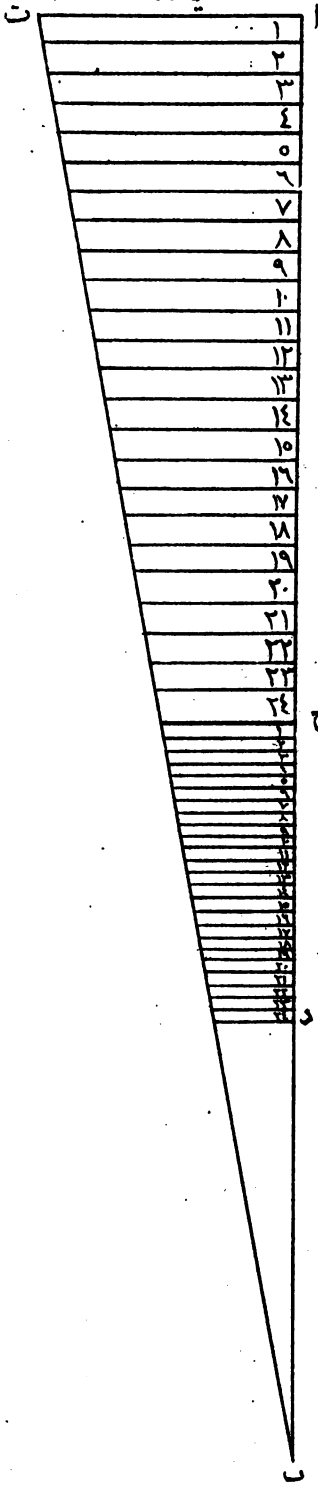


(١) لا جرم انه يريد
المقابلة بين وترين يُستخرج
منهما اربع متوازية فاذا
اختلفا طولاً وقرعنا في كليهما نيم
على ربع نيم الحصار لا غرو
ان يكون البعد بين الطرفين
ومحل ضغط الحصار اطول
في الوتر الاطول واقصر في
الاقصر . فما يزيده على
الانصاف هو تأكيد لا قبله
بيد انه صعب المأخذ دون
ان يرسم له رسم فهاك ما
يُنبتك عن تخطيطه . اذا
حبست على $\frac{1}{4}$ الوتر م ط
حصلت على المشيران
فالمشيران هو قرار النغمة
التي تخرج من الوتر اذا حبست
على منتصف ما بين $\frac{1}{4}$ و ط
اي $\frac{1}{2}$

ربعاً وان النصف ممّا بقي وهو ربع جميع الوتر يحتوي ايضاً على الاربعة وعشرين ربعاً جواب الاول فوجب من هذا ان يكون مقياس الربع من القسم الثاني بقدر نصف مقياس الربع من القسم الاول وهذا النقصان حاصل من دخول القصر على طول الوتر. النتيجة ممّا تقدّم أنّ قصر الوتر موجب لقصر مقياس الربع ومن المعلوم ان الربع الاول يكون مقياسه باعتبار ان الوتر كائن على غاية طوله . واماً الارباع التي بعده فكل منها قد نقص طول الوتر بالنسبة اليه بمقدار طول المقياس ممّا تقدّمه من الارباع ولذلك وجب ان كل ربع ينقص مقدار قياسه عن الربع الذي تقدّمه بنسبة نقصان طول الوتر الذي هو مقدار قياس الربع المتقدّم عليه حتى ينتهي الامر الى الاربعة وعشرين ربعاً التي هي نهاية الديوان الاول الكائن عند منتصف طول الوتر (١) وحيثنّ ترى ان الربع الخامس والعشرين صار مقياسه نصف



(١) ولنا في ذلك برهان حسابي فلنفترض انك لتناول الربع الاول تحبس الوتر على $\frac{30}{36}$ من طوله اي تعبت $\frac{1}{36}$ منه (اي $\frac{1}{36}$ المتر اذا كان الوتر يساوي متراً واحداً) فترى جلياً انك لاستخراج الربع الثاني لا تحبس $\frac{30}{36}$ الوتر بل $\frac{30}{36} \times \frac{30}{36}$ الوتر لانه لم يبقَ من الوتر بعد الضغط الاول الا جزء منه يساوي $\frac{30}{36}$ الكلّ اماّ الحاصل من ضرب كثرين اقل من المضروبين. وعليه ما تحبسه من الوتر للحصول على النصف الثاني وهو $\frac{1220}{1296}$ الوتر اقلّ مطلقاً ممّا حبسته للنصف الاول لان $\frac{30}{36} \times \frac{30}{36}$ يعلو $\frac{1220}{1296}$ بقدر $\frac{30}{1296}$ وهاك رسماً لذلك يظهر لك منه ان المسافة من ا الى ب اطول ممّا بين ب و ت وهي اكبر ممّا بين ت و ث وعلّم جرّاً كلما استخرجت ربعاً جديداً

الشكل الاول
يكاه

مقياس الاول (١) وهكذا يصير السادس والعشرون نصف مقياس الثاني وهلمَّ جراً كما يظهر لك ذلك من الشكل الاول المرسوم في هذه الرسالة وهو ان ترسم مثلثاً قائم الزاوية طول احدى قائمتي (٢) «اب» على قدر ما شئت وطول الثانية «ات» تفرضه طول الربع الاول من الطنبور (٣) وتسحب خطاً على وتر الزاوية من رأس القائمة الاولى وهو «ب» الى رأس الثانية وهو «ت» ثم تنصف القائمة الاولى من «ب» الى «ا» فيكون نصفها «ج» فتقسم من «ج» الى «ا» اربعة وعشرين قسماً متساوياً وتسحب على هذه الاقسام خطوطاً موازية للقائمة الثانية وهي «ات» حتى تتلاقى الخطوط مع الخط المسحوب على وتر الزاوية من «ت» الى «ب» فهذه الخطوط هي موقع طول كل من الارباع الاربعة والعشرين باعتبار ان القائمة الثانية التي هي «ات» هي طول الربع الاول ثم ان شئت ان تعلم طول ارباع الديوان الثاني فتتصف الباقي من القائمة الاولى من «ج» الى «ب» فيكون النصف «د» فتقسم ما بين «ج» و«د» اربعة وعشرين قسماً متساوية وتسحب عليها خطوط متوازية كما عملت اولاً فعند تلاقي كل منها بالخط المسحوب على وتر الزاوية

(١) والحق يقال ان الربع الخامس والعشرين في الشكل هو الخط المكتوب عليه ٢٤ لأننا تركنا الخط الاول بدون رقم لليكاه وليس احد يجهل ان الديوان الكامل محنور على ٢٥ نغمة و ٢٤ رباعاً او بعداً (على تقسيم مشافة)
(٢) يريد به احد ضلعي الزاوية القائمة
(٣) والاصح انه يكون طول مطلق الوتر اماً طول الربع الاول فهو الخط المرقوم ا

ان اتم رسالتي هذه ببشر لطيف في هذا المعنى يتضمن بيان الطرق الموصلة الى معرفة حقيقة موقع نغمة كل ربع وكل برج في ذلك الوتر المشدود على الطنبور موضحاً ذلك بالبراهين الهندسية والحسابية وذلك مما يحتاج الى فكر ثاقب وتأمل دقيق

فاقول انه قد تقدم الشرح الكافي انه عند منتصف الوتر يكون جواب مطلقه وهذا امر معلوم بالعقل لا ريب فيه. ثم ان النصف الثاني يكون عند نصفه جواب الجواب وهكذا كلما نصفت الباقي يكون جواب ما نصفته واذا تقرر هذا فنقول: ان النصف الأول هو الديوان الأول المحتوي على اربعة وعشرين ربعاً من اليكاه الى النوى ونصف النصف الثاني هو الديوان الثاني وهو يحتوي ايضاً على اربعة وعشرين ربعاً من النوى الى جوابه الذي يقال له رمل توتى فاذا قسمنا كلاً من القسمين المذكورين الى اربعة وعشرين قسماً كان بالضرورة مقياس كل ربع اي قسم من اقسام القسم الاول ضعف كل قسم من اقسام القسم الثاني لان نسبة الاجزاء الى الاجزاء كنسبة الاضغاف الى الاضغاف وعلى هذا يكون قياس الربع الاول من الديوان الاول مثل ضعف القسم الأول من الديوان الثاني. وهكذا كل قسم من ارباع الجواب يكون مثل نصف قسم الربع الذي يقابله من ارباع القرار. واذا قد ثبت بالبرهان ان طول الربع متعلق بطول الوتر وجب ان يكون الربع الاول أطول الارباع والذي يليه اقصر منه. وهكذا كل ربع يقصر عما قبله على نسبة هندسية الى الجواب الذي هو نصف الوتر فيكون

يجلو هو نفسه من الخط البياني وهو انك ترى فيه طول الوتر ينقص من ربع الى ربع على نسبة متوالية عددية (en progression arithmétique) بينما كان الواجب ان يتناقص نسبة هندسية (en progression géométrique) وهذا من المقرر قد بينا منه جانباً في رسنا الاخير حيث اظهرنا ان استخراج الارباع او هما كان من التناقص المتساوية المتوالية لا يتم بجذب اجزاء من الوتر متساوية بل مختلفة عن بعضها يكون كل جزء منها اقصر من الذي حذفه قبلاً فأوردنا مثلاً عن نسبة كسورية $\frac{26}{36}$ تكون عبارة عن الربع الاول فرأيت ان القسم المحذوف كان $\frac{1}{36}$ او $\frac{26}{1326}$ للربع الاول ثم لاحظت ان الجزء المحذوف للربع الثاني لم يكن مساوياً للاول بل اقل منه ولو كنّا أتممنا بيان الامر لأدركت ان الثالث هو اقل من الثاني وهلم جراً لان تلك النتائج نتائج ضرب الاعداد لا جمع او طرح. وهذا ما اعتمد صحتة صاحب الرسالة نقضاً للشيخ إلا ان رسمه خالف قوله من جهة فترى في شكلنا ان الاجزاء المبطله متساوية بنها الى ان ينبغي العمل الى نصف مطلق الوتر وهذه نسبة متصلة حسابية لا هندسية كما كان الصواب وسنرجع الى تقسيم الوتر الى اربعة وعشرين ربعاً.

قياس الربع الواقع عند النصف مثل نصف قياس الربع الاول وهكذا يؤخذ في التناقص بالديوان الثاني والثالث فيتكوّن من ذلك مثلث قائم الزاوية وهو مرسوم في الشكل الاول المتقدم شرحه آنفاً. فعلى هذا لو كان طول الربع الاول من الديوان الاول قيراطاً واحداً لكان طول الربع الاول من الديوان الثاني نصف قيراط. وأما وجه استخراج معرفة طول كل ربع بالطريقة الحسابية فهو ان تضرب الاربعة وعشرين ربعا في مثلها وتضرب الحاصل في اربعة وعشرين وهلمّ جرّاً الى ان يبلغ الضرب في الاربعة وعشرين ربعا وعشرين مرةً مهما بلغ العدد فهو مخرج الكسر لهذه المسألة وحينئذ تقسم هذا المخرج على اربعة وعشرين فتخرج القسمة هو سهام الربع الاول فتطرعه من المخرج فما بقي تقسمه على اربعة وعشرين وخارج القسمة ايضا تطرعه ممّا بقي من المخرج بعد طرح سهام الاول لانها سهام الربع الثاني وما بقي ايضا تقسمه على اربعة وعشرين وخارج القسمة ايضا هي سهام الربع الثالث وتفعل كما فعلت بالاول والثاني حتى تستخرج سهام الاربعة وعشرين ربعا ثم تجمع هذه السهام وتطرعها من اصل المخرج وما بقي من المخرج ترده على السهام بعمل النسبة لتكون كمية مجموع السهام كمقدار المخرج. ومهما بلغت سهام كل ربع فقسبتها الى المخرج كنسبة مقياس طول ذاك الربع الى طول نصف الوتر المشدود على الآلة ولما كان يندر وجود العارفين بضوابط فن الحساب من ارباب صناعة الموسيقى كان استخراج ذلك بوجه حسابي يقرب من المستحيل لاسيما ان هذه المسألة تبلغ اعدادها الوف الوف كثيرة فيعسر على الغير الحاذقين في فن الحساب ادراك نسبة اعدادها. وهذا عدا التعسرات التي تحصل من عدم آلة مدققة تُعين على ضبط قياس كسوراتها فلذلك اخترت ان اورد لاستخراجها طريقة هندسية بان يُرسم شكل هندسي تؤخذ منه النتيجة المقصودة بواسطة المقياس من غير تكلف لمعرفة نسبة الاعداد (١)

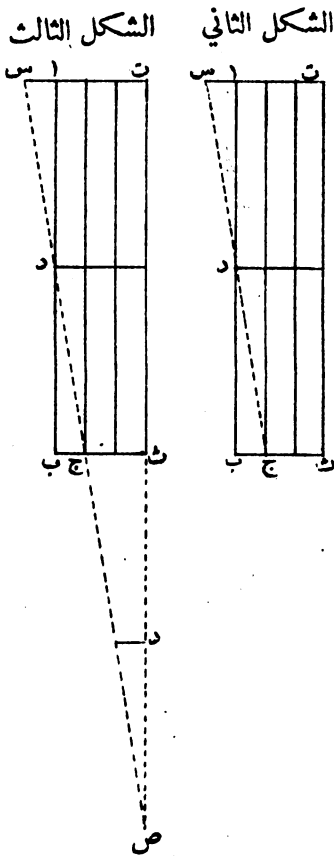
(١) ولنا اقوال كثيرة في هذه الطريقة الحسابية الوعرة أولاً ان هذه المسألة كما اثبتها المؤلف تبلغ اعداداً تدهش العقول فاحضرت بقوة ٢٤ الاربعة والعشرين اي (٢٤) ومخرج مثل هذا العمل الحسابي هو عدد يشمل ٣٤ رقماً اولها ١٣٣٣٣٣٣٦ وقد حصلنا على معرفته بحساب لوغاريتمي (logarithme) فن نرى بطلائع ان يكمل اعمالاً طويلة يكون أسها عدداً يبلغ ما وراء الرتب والظلمات ثانياً وان سلّمنا ان صاحب الرسالة استخدم هذه الوسطة لعظم جلده وثبات صبره

فاقول ان طول فُسحة الطنبور من مبتدأ مطلق الوتر عند رأس الآلة الى منتهى الوتر المطلق اعني الى حد الجحش يُقَسَم الى قسمين متساويين . فالقسم الاول منها هو من جهة رأس الآلة يحتوي على الديوان الاول من اليكاه الى النوى . والقسم الثاني اذا نُصِفَت ما بينهُ وبين الجحش فعند المنتصف يكون جواب النوى وهذا النصف الذي هو من النوى الى جوابه يحتوي ايضا على الديوان الثاني من النوى الى جوابه الذي يقال له ايضا رمل توتى وذلك جواب الديوان الاول كما تقرّر من تفصيل ذلك آنفاً . واذا علم ذلك فنقول : بما ان الديوان يحتوي على اربعة وعشرين ربعاً ومقياس الربع الاول من الديوان الثاني يكون مثل نصف مقياس الربع الاول من الديوان الاول فوجب من هذا بمقتضى البرهان الهندسي انه اذا كان طول نصف فسحة الطنبور اربعة وعشرين قيراطاً

يكون الربع الاول من الديوان الاول قيراطاً
وثلث القيراط*) والربع الاول من الديوان
الثاني ثلثي القيراط ليكون الاول ضعف الثاني
ويكون تناقص الارباع عن بعضها على
نسبة هندسية كما يتضح ذلك من الشكل
الثاني فان نصف طول فسحة الطنبور « اب
وحصل على نتيجة صحيحة فلا يمكن امتحان
صحة طريقته لإجام والتباس وقع في كلامه حتى
ان القارئ لا يقدر على معرفة ما يجب طرحه
او قسمه

ثالثاً اذا سألنا احدٌ عن الطريقة الاعتيادية الموصلة الى تقسيم وتر ابعاداً متساوية نجبهُ ان هذا موضوع فصل من فصول كتب الطيغيات حيث يُشرح على اي غط قسموا الديوان الى اثني عشر نصف برج متساوية (12 demi-tons égaux) حتى وصلوا الى ما سمّوه الديوان المعتدل (la gamme tempérée) وهذه الطريقة بان

تقسیم ۱ علی $\sqrt[3]{1^2}$ ای $\sqrt[3]{\frac{1}{2}}$ نم $\left(\sqrt[3]{\frac{1}{2}}\right)^2$
 او $\sqrt[3]{\frac{1}{2^2}}$ نم $\left(\sqrt[3]{\frac{1}{2}}\right)^3$ او $\sqrt[3]{\frac{1}{2^3}}$



ت ت « ومن « ت » الى « ا » قيراط واحد ومن « ث » الى « ب » قيراط واحد ايضاً .
 فاذا سحبنَا خطأً مستقيماً من « ج » الواقع على ثلثي القيراط ماراً على لفظة « د »
 التي هي نصف طول الشكل كانت نهايته عند « س » بعيداً عن « ا » بثلاث قيراط
 فيكون من « ث » الى « ج » نصف المسافة من « ت » الى « س » والذي نقص من
 « ب ج د » زاد في « ا س د » فحصل من هذا الشكل مثلث قائم الزاوية مقطوع
 على نصف قائمة التي هي من « ت » الى « ث » اذ لو وصلت الخط « ت ث » بخط
 مثله الى « ص » بحيث تصير « ث » في منتصف الخط بين « ت ص » ثم وصلت الخط
 « س د ج » بخط مثله على استقامة التسلاقي في « ص » كما يظهر لك من الشكل
 الثالث فيكون مثلث قائم الزاوية احدى قائمته « ت ا س » والاخرى « ت ث ص »
 ووترها « س د ج ص » فهذا المثلث نصفه الاول من « ت » الى « ث » وهو الديوان
 الاول ونصفه الآخر من « ث » الى « ص » فاذاً نصفه عند « ط » يكون من « ث »
 الى « ط » الديوان الثاني وهكذا كلما نصف الباقي يكون جواب الجواب الى ما لا
 نهاية له . ومن ذلك علم انه اذا اردت قسمة فسحة الطنبور على اي نوع كان من
 الاقسام تكون قسمتها بمقتضى هذا الشكل بان يكون القسم الاول زائداً مقدار ثلث
 اصله والقسم الاخير ناقصاً مقدار ثلث اصله فاذا كانت القسمة الى ابراج كبرى كبرج
 العشريان وامثاله فضمنه اربعة ارباع هي سدس نصف فسحة الطنبور عبارة عن اربعة
 قواريط منها فيلزم ان يكون الاول خمسة قواريط وثلث القيراط والاخير قيراطين وثلثي

وهلم جراً وتنازل منه طول الوتر لاستخراج الانصاف المتساوية واجربنا هذا العمل لتقسيم الى
 ٢٤ رباعاً مبدلين ١٢ الى ٢٤ فكانت النتيجة بواسطة اللوغاريتمة :

$$0,9710320000 = \left(\sqrt[3]{\frac{1}{2}} \right) \text{ للربع الاول (فاخذنا ١ افتراضاً ان طول الوتر هو متراً)}$$

$$0,963870000 = \left(\sqrt[3]{\frac{1}{2}} \right)^2 \text{ للربع الثاني الخ . فن الواجب ان ينتهي العمل الى ٠,٥٠}$$

وهو طول الجواب

(*) والقيراط هنا بمعنى قسم من اقسام طول متجزئ الى الاربعة وعشرين ومماً لا ينفى ان
 ليس له طول معين . اما قوله ان الربع الاول من الديوان الاول يكون قدره قيراطاً وثلث فهو
 من الراجع قد امتحن صحتة مقدار ما بلغنا من الكسورات في العددين السابقين

القيراط واذا كانت القسمة الى ابراج صغرى كبرج العراق وامثاله فيضنه ثلاثة ارباع عبارة عن ثلاثة قواريط من نصف فسحة الطنبور فيلزم ان يكون اربعة قواريط والاخير قيراطين وفي الاجمال نقول ان البرج الكبير يكون جزءاً من تسعة اجزاء من كل طول فسحة الطنبور والصغير جزءاً من ستة اجزاء كل الفسحة. وبما اننا قد انتهينا من شرح المبادئ الموصلة الى الغرض المقصود ساغ لنا ان نشرح كيفية رسم الشكل المقتضى رسمه لاجل ما يؤخذ منه قياس رباط ذاك الطنبور المراد ربطه

فنقول انه لاجل استنتاج معرفة واقع طول كل قياس ربع من الارباع وكل برج من الارباع في ذلك الطنبور المراد ربطه يلزم رسم مثلاً قائم الزاوية كما تراه في الشكل الرابع بان ترسم طول احدى قائمتيه ما شئت ثم تقسم من الزاوية الى نصفها اربعة وعشرين قسماً مستقيماً اولها قرار نيم حصار وثانيها قرار حصار وثالثها قرار تيك حصار ورابعها عشرين وهكذا على التوالي فيكون القسم الرابع والعشرون نوى. ثم تنصف الثاني الى اربعة وعشرين قسماً فيكون القسم منها مثل نصف القسم من الاقسام الاولى وتسمي القسم الاول نيم حصار والثاني حصاراً والثالث تيك حصار والرابع حسيماً وهكذا على التوالي فيكون القسم الاخير منها رمل توي الذي هو جواب النوى. فجميع الاقسام الاولى والثانية ثمانية واربعون قسماً اولها قرار نيم حصار وآخرها رمل توي وذلك ديوانان كلملان. ولا حاجة لذكر دواوين أخرى من الجوابات لان العمل فيها متساوٍ لانيك كلما نصفت الباقي وقسمته الى اربعة وعشرين قسماً يحصل منه ديوان جواباً لما قبله الى ما لا نهاية له. ولم نتعرض هنا لذكر اليكاه لانه يخرج من مطلق الوتر ولا يلزم له ربط دستان (١)

(١) والى هذا الموضع يرجع شكل ورد في النسخين وقد سمّاه صاحب الرسالة الشكل التاسع يوضح فيه بالارقام نسبة الارباع الى بعضها ويمكن ان نتبهره توطئة لا يسرده المؤلف في هذا الباب من البراهين الهندسية والحسابية

واما وجه اقامة هذا الجدول فبان تقسم وترّاً مهما كان طوله الى ٣٤٠٦ جزءاً متساوياً على افتراض ان صوت مطلق الوتر هو يكاه ثم تنصف تلك الاجزاء فيكون نصفه ١٧٢٣ جزءاً اي النوى على ما مرّ بيانه واليك عقيب ذلك ان تريد على هذا العدد ٤٩ جزءاً ثم ٢ + ٤٩ اي ٥١ ثم ٢ + ٥١ اي ٥٣ ثم ٥٥ + ٥٢ الخ ٢٤ مرّة حتى تبلغ ٣٤٠٦ وكلما أضفت احد هذه الاعداد ونفرت الوتر كان الصوت المسموع بسفل النغمة المتقدمة رباعاً واحداً. ويمكن ايضاً طرح اجزاء مبتدئاً من اليكاه او ٣٤٠٦ فنطرح اولاً ٩٥ ثم ٩٣... كما ترى في الشكل فتحصل حينئذ على الارباع المتصاعدة حتى النوى

الشكل التاسع

اجزاء	اجزاء	اجزاء	اجزاء
١١٤٨ من مطلق الوتر يكاه الى غمارة الدوكاه	٥٨٠ من غمارة الدوكاه الى النوى جواب المطلق		
اجزاء	اجزاء		
٣٦٨ اجزاء برج العشرين	١٩٥ اجزاء برج السيكاه		
٩٥ قرار نيم حصار	٦٧ نيم كردي		
٩٣ قرار حصار	٦٥ كردي		
٩١ قرار تيك حصار	٦٣ سيكاه		
٨٩ عشبران			
٢٥٥ اجزاء برج العراق	١٧٧ اجزاء برج الجهاركاه		
٨٧ قرار نيم عجم	٦١ بوسليك		
٨٥ قرار عجم	٥٩ تيك بوسليك		
٨٣ عراق	٥٧ جهاركاه		
٢٣٧ اجزاء برج الرست	٢٠٨ اجزاء برج النوى		
٨١ كوشت	٥٥ نيم حجاز وهو العرباه		
٧٩ تيك كوشت	٥٣ حجاز		
٧٧ رست	٥١ تيك حجاز		
	٤٩ نوى		
٢٨٨ اجزاء برج الدوكاه	١٧٢٨ اجمالي الديوان الاول		
٧٥ نيم ذركلاه	١٧٢٨ اجمالي الديوان الثاني		
٧٣ ذركلاه	٣٤٥٦ اجمالي فسحة العود او الطنبور		
٧١ تيك ذركلاه			
٦٩ دوكاه			

هذا وما لا يخفى ان هذه الطريقة انما هي تقريبية قصد فيها المؤلف المدول عن الكسور ابتغاء التسهيل بيد انما لا تخلو من الصحة لانك ترى الاعداد فيها تتناقص على نسبة متصلة هندسية او ما يقرب وهذا ما تقتضيه المسألة كما مرّ. فسرنا من هذا الوجه مقابلة نتائج صاحب الرسالة بمخارج الفارابي عن ربع البعد الطيني فقال في كتاب الموسيقى: ان نسبة ربع البعد الى الكل هي $\frac{36}{100}$ فاحينا ان نعمل هذه النسبة في العدد المتخذ في رسالة مشاقة اي ٣٤٥٦ لاستخراج الربع الاول فكانت النتيجة حسنة لا تختلف عن مخرج مشاقة الا بالترد القليل ودونك وجه حسابنا:

$$\frac{36}{100} \times 3456 = 1243.6$$

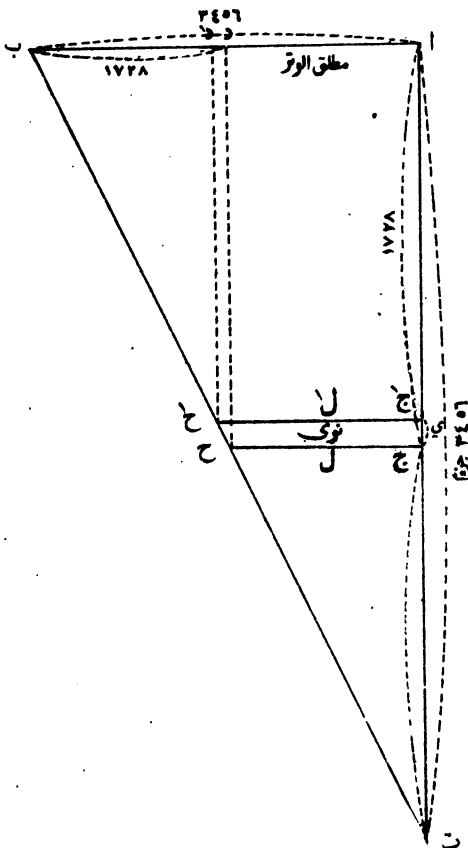
للمربع الاول وكان مخرج مشاقة ٣٣٦١ (اي ٩٥ - ٣٤٥٦).

$$\frac{36}{100} \times 3456 = 1243.6$$

للمربع الثاني ٣٢٦٨ (اي ٩٣ - ٣٣٦١)

ثم ترسم القائمة الثانية بحيث طولها يكون جزءاً واحداً من تسعة اجزاء من طول فسجة الطنبور المراد ربطه ثم تضع علامة على ثلاثة ارباع طولها ليكون جزءاً واحداً من اثني عشر جزءاً من طول فسجة الطنبور وعلامة ثانية على ربعها الاول من جهة الزاوية ليكون جزءاً واحداً من ستة وثلاثين جزءاً من طول فسجة الطنبور وحينئذ تسحب

أما الحساب المدقق هو ان تضرب ٣٤٥٦ بالنسبة الصحيحة الشرعية وهي $\sqrt[4]{\frac{1}{2}}$ اي ٠,٩٧١٥٣٢٠. والنتيجة للربع الاول ٣٣٥٧,٦١٤٥٩٢٠ وهذه النتيجة ما يؤيد قولنا ان اعداد الشكل التاسع الواجب طرحها من ٣٤٥٦ لتناول الارباع هي اعداد مقرّبة لا كاملة الصحة فوجدنا ان نتيقتن حق اليقين ما هي بالتدقيق فافتحننا حساباً طويلاً مبنياً على أصول الهندسة فنورده هنا لمن رغب الوقوف عليه والشكل



ا ب ت ج ح على ما مرَّ بكَ قبلاً اعني
 أَنَّهُ مُثَلَّثٌ قائم الزاوية فلنقسم الخطَّينِ
 ا ت و ا ب الى ٣٤٠٦ جزءاً فنجد
 اذاً الى ب ١٧٢٣ جزءاً كما من ا
 الى ج فالخط ا ب هو مطلق الوتر اما
 من د الى ب هو الديوان الاول فتدري
 ان في د يكون صوت النوى وائلك
 كلما سمجت خطأً مثل ل' مؤارباً ل' ثم
 من طرفه فح' عموداً واصلاً الى د' يكون
 عدد الاجزاء المحبوسة بين ج و ج'
 مساوياً للاجزاء التي بين د و د'

ولمَّا لَكَ الْآنَ تَطْلُبُ بَابَ وَجْهِهِ
يَمَكِّنُكَ تَقْسِيمَ الْخَطِّ أَج ١٤ إِلَى ٢٤ فَمَسَامًا
أَوْ رِمًا تَكُونُ بَيْنَ بَعْضِهَا عَلَى نِسْبَةِ هِنْدِيَّةٍ
فَالْجَوَابُ إِنَّكَ تَعْلَمُ ذَلِكَ إِذَا عَلِمْتَ كَمْ
هِيَ أَجْزَاءُ أَجِ الْمُضْمَنَةِ بَيْنَ رِيعٍ وَرِيعٍ
فَلْتَفْتَرِضْ إِذَا كَانَ لُ هُوَ الْخَطُّ الدَّالُّ
عَلَى الرَّيْعِ الْأَوَّلِ قَبْلَ التَّوَيِّ (وَالتَّوَيُّ خَطُّ
لُ) فَالْمَطْلُوبُ أَنْ نَعْرِفَ عَدَدَ الْأَجْزَاءِ
الْمُحْتَوِيَةِ بَيْنَ ح وَ ج أَي فِي ي وَ هَذَا
سَهْلٌ جَدًّا إِذَا اعْتَبَرْنَا أَنَّ الْمَثَلِينَ تَج

ثلاثة خطوط مستقيمة من رأس القائمة الاولى احدها ينتهي في رأس القائمة الثانية ويسمى خط الابراج الكبرى وثانيها ينتهي عند ثلاثة ارباعها المعلم عليه ويسمى خط الابراج الصغرى وثالثها ينتهي عند ربعها الاول ويسمى خط الابراج ثم ترجع الى اقسام الابراج الثمانية والاربعةين المقسمة على القائمة الاولى فكل قسم منها يُقسم في وسطه خطاً عمودياً واصلاً الى خط الابراج ويُسحب من جانبه خطان يلتقيان في رأس العمود عند خط الابراج فيصير مخروطاً قاعدته جزء من القائمة الاولى ورأسه عند خط الابراج فكل مخروط من هذه المخروطات الثمانية والاربعةين التي ترسمها يكون طول العمود القائم في وسطه هو طول قياس ذلك الربع. المسمى باسمه في ذلك الطنبور الذي بنيت العمل على قياس طولهِ. ثم ان معرفة طول مقياس كل برج على حدة لها طُرُق كثيرة لا حاجة الى

ح و ت ج ' ح ' هما شبيهين فيسوغ لنا من ثم ان نكتب هذه المساواة :

$$\frac{1}{1728} = \frac{1}{1728 + y} = \frac{1}{2\sqrt{2x}}$$

(فيتبين أنفاً ان هذه النسبة الاخيرة هي نسبة الابراج بينها من حيث طول الوتر) فيخرج من ذلك

$$1728 (\sqrt{2x} - 1) = y$$

اعداد مشاققة

= ٥٠,٦٣٣ للربع الاول مبتدئاً من النوى

* ٥١	٥٢,١٢٠ = ٥٠,٦٣٣ ويسقط ١٠٢,٧٥٣٥ = ١٧٢٨ ($\frac{\sqrt{2x}}{2} - 1$) = y_1
٥٣	٥٣,٦٤٦ = ١٠٢,٧٥٣٥ » ١٥٦,٣٩٦١ = ١٧٢٨ ($\frac{\sqrt{2x}}{2} - 1$) = y_2
٥٥	٥٥,٢١٨٢ = ١٥٦,٣٩٦١ » ٢١١,٦١٤٣ = ١٧٢٨ ($\frac{\sqrt{2x}}{2} - 1$) = y_3
٥٧	٥٦,٧٣٤٠ = ٢١١,٦١٤٣ » ٢٦٨,٤٤٨٣ = ١٧٢٨ ($\frac{\sqrt{2x}}{2} - 1$) = y_4
...	...
٧١	٦٩,٥٦٩٥ = ٦٤٦,١٩٠٨ » ٧١٥,٧٦٠٢ = ١٧٢٨ ($\frac{\sqrt{2x}}{2} - 1$) = y_{12}
٧٣	٧١,٦٠٨٠ = ٧١٥,٧٦٠٢ » ٧٨٨,٣٦٨٢ = ١٧٢٨ ($\frac{\sqrt{2x}}{2} - 1$) = y_{13}

فوجدنا بوجه آخر ان طول الوتر للربع الثالث والعشرين هو ١٦٢٩,٦١٦ جزءاً

والرابع والعشرون اذاً (او الاول اذا ابتدأنا من البكاء) ١٧٢٨ - ١٦٢٩,٦١٦ = ٩٨,٣٨٤

أما عدد مشاققة فهو ٩٥

فيظهر من ذلك ان الفروق ليست بكبيرة ويمكن من ثم اعتبار ديوان مشاققة المقسوم الى ٢٤ رباعاً ديواناً متديلاً (gamme tempérée) فلا يمتحن على احد ان حل هذه المسألة صح أيضاً مراعاة العمودين د ح و د ح ' بتغيير ما وجب تغييره في المساواة

* (١٠٢,٧٥٣٥) هو عدد الاجزاء بين النوى والربع الثاني قبله

ذكر جميعها بل نذكر لذلك طريقين الاول منهما هو ان مجموع طول الارباع الكائنة ضمن ذلك البرج هو عين طوله والثاني ان يؤخذ رسماً من الشكل بعينه مبتدئاً من برج العشرين فانه من الابرار الكبرى وضمنه اربعة ارباع اولها قرار نيم حصار وآخرها ربع العشرين فتقيم في وسطها ما بين ربعي قرار الحصار وقرار تيك الحصار خطاً عمودياً واصلاً الى خط الابرار الكبرى المسحوب من رأس القائمة الواحدة الى رأس القائمة الاخرى وتسحب من جانبي الاربعة الارباع خطين يلتقيان في رأس العمود عند خط الابرار الكبرى. وهكذا تفعل في برج العراق غير ان الخط العمودي الذي تقيسه في وسطه توصله الى خط الابرار الصغرى لانه منها وليس ضمنه الا ثلاثة ارباع ثم يجري العمل على هذه الصورة في جميع الابرار فالكبير منها تصل عموده المتوسط بخط الكبرى والصغير منها تصله بخط الصغرى فيتم العمل برسم اربعة عشر مخروطاً هي الديوانان الاربعة عشر برجاً عدا اليكاه فانه مطلق الوتر والاعمدة المنصوبة في كل مخروط طولها هو طول قياس ذلك البرج الذي هي ضمنه فتأخذ طول العمود بفتحة البيكار وعلى قدره تربط الدستان على عتق الطنبور

وقد رسمت لك الصورة المذكورة في الشكل الرابع مبنية على طنبور فسحته ثمانية وعشرون قيراطاً وذلك لاجل زيادة الايضاح ثم انه قد تقدم الشرح في الفصل الثاني من الباب الاول عن الفرق الكائن بين الابرار العربية والابرار اليونانية ولم نبين هل هذا بينهم حقيقي لنفس الابرار اي ان اليونان مثلاً يخفضون صوتهم في برج الجهاركاه عن العرب ام العرب يرفعون صوتهم فيه عن اليونان حتى يكون ناقصاً عن اليونان او زائداً عند العرب بالفعل ام ان يخرج صوت البرج عند الفريقين متساو والاختلاف من خطأ احدهما في ما اعتمده من تقسيم اجزاء الابرار اي الدقائق والارباع وهكذا بقية الابرار الواقع الاختلاف عليها. فبالحقيقة ان الحكم في هذه القضية من المشكلات التي تقف عندها فحول الموسيقيين اذ لم يكن عندهم بعض اصول هندسية. هذا والعرب لم يأتوا بدليل لإثبات رأيهم سوى قولهم ان الديوان يحتوي على اربعة وعشرين ربعا مقسومة الى ابرار كبرى ضمن البرج منها اربعة ارباع والى ابرار صغرى ضمن البرج منها ثلاثة ارباع. اما اليونان فقالوا ان الديوان يحتوي على ثمان وستين دقيقة مقسومة الى

ابراج كبرى ضمن البرج منها اثنتا عشرة دقيقة (١) والى ابراج وسطى ضمن البرج منها تسع دقائق والى ابراج صغرى ضمن البرج منها سبع دقائق فهذا القول لا يقوم منه دليل كاف لمعرفة الحقيقة. ولأجل الوقوف على الصحيح من القوانين عمدت الى الطنبورين وربطت احدهما بموجب رسم الشكل الرابع المتقدم بيانه وربطت الثاني مقسماً على اصطلاح اليونان وامتحنتهما عليهما مخارج صوت الابراج فعلياً مجرباً على كل منهما بعض الحان راسخة في الذهن والصوت من تقرير الملكة . فوجدت ان موقع مخرج الابراج عند الفريقين في رتبة واحدة وان الخطأ انما هو تقسيم الارباع عند العرب وان الصحيح هو تقسيم اليونان . ولذلك رسمت الشكل الخامس وهو كالشكل الرابع ولا حاجة الى تكرار بيانه غير اني أوضح الفرق الكائن بينهما فقط وذلك أولاً ان القائمة الاولى يُقسم نصفها الى ثمان وستين دقيقة تتوزع على الابراج حسب ترتيب اليونان المشروح آنفاً . ثانياً ان القائمة الثانية يكون طولها جزئين من سبعة عشر جزءاً من طول

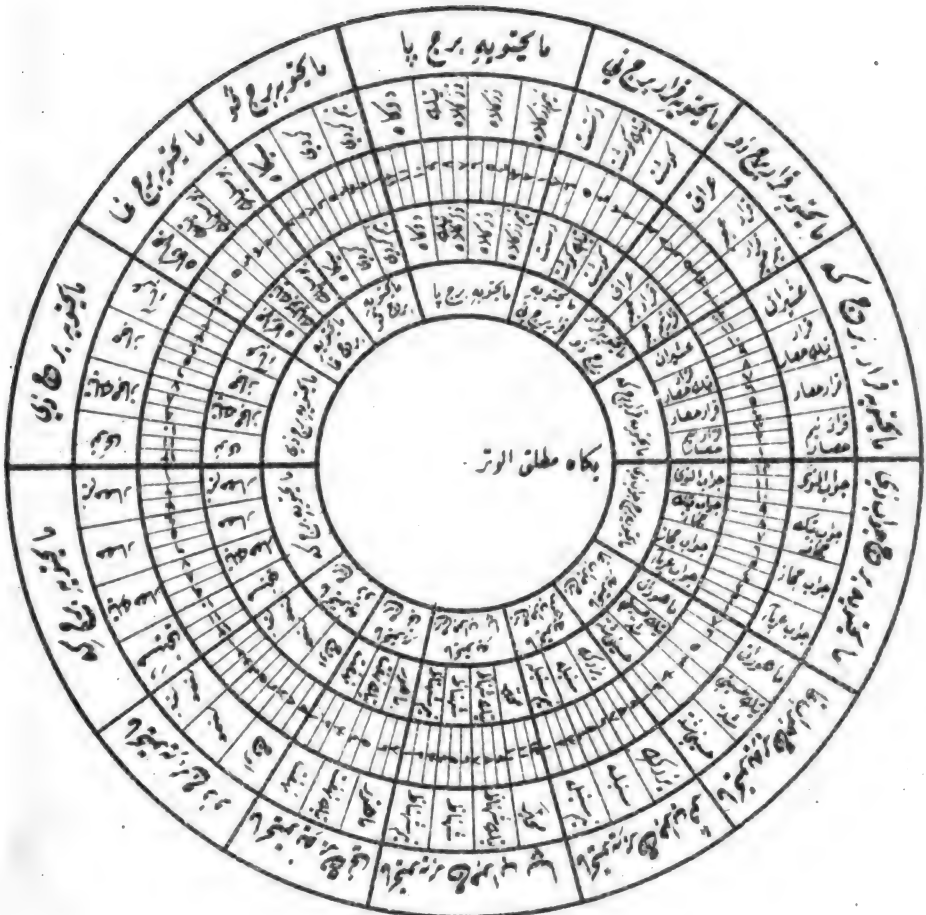
(١) هذا كما قدّمنا زعم المتأخرين من اليونان وقد اسهنا الشرح عن الديوان واقسامه عند الاقدمين منهم وهو التقسيم المعتبر الطائر الشهرة . اما التقسيم الى ٦٨ دقيقة فلا تكاد تذكر عليه في التأليف الشائعة في فن الموسيقى

واما ما قال صاحب هذه الرسالة عن صحة تقسيم الديوان العربي الى ٢٤ رباعاً وتفرعه الى ابراج كبيرة وصغيرة فامرٌ فيه نظر ولزيت الايضاح نقول : اولاً انه لا حقّ للتأليف ان يسمي هذا التقسيم تقسيم العرب بلا شرح ولا توطئة اذ للاقدمين منهم كالفارابي والموسطين كالشيخ صفي الدين تقسيم غير ذلك التقسيم ورجعتهما اما الى ديوان اليونان او الى تفرع البعد بين القرار والجواب الى سبعة عشر جزءاً عدد ثغرات المود (راجع مقدّماتنا)

ثانياً ان التقسيم الى ٢٥ رباعاً متساوية لساقت في مبادئه لانه يُخرج عن حدود العرب المألوفة بعض الاصوات والامساح المستعملة في القرون السالفة فبكل صواب يماثل العلامة ف . لند (Ph. Land: Recherches ... p, 43) المحدثين من العرب على اختراعهم الابراج الصغيرة والكبيرة في التقسيم المذكور قال : « وبداخل هذا التقسيم المبتدع تغبّر الديوان العربي القديم وفسد حتى انك لا يمكنك القطع هل برج العراق مثلاً موضوع ليحل محلّ وسطى الزلزل القديمة او ليست مسدّ نفثة العراق من ديوان صفي الدين وكذلك للسكاه وغيرها » ا

ثالثاً ومع كلّ ذلك يجوز القول بان هذا الاحداث لا يخلو من بعض الفائدة واول ما يُحسنى من تأليف صاحب الرسالة تميز شان الموسيقى في البلاد الشرقية ثم ردّ هذه الصناعة الى قواعد واصول عقلية واخيراً تبيين بعض الحركات اللحنية وتسهيل بعض الاعمال بتعديل الابداد الموسيقية هذا فضلاً عن انه انشئ في القلوب رغبة جميلة في مزاوله هذا الفن فترجو لها نمواً وازدياداً

فسحة الطنبور وتقسم على اثني عشر قسماً في رأسها يُسحب خط الابراج الكبرى ومن تسعة اجزاء منها يُسحب خط الابراج الوسطى ومن سبعة اجزاء منها خط الابراج الصغرى ومن ثلاثة اجزاء منها خط الابراج العربية الكبرى ومن جزء واحد منها خط الدقائق اليونانية. ثم ان الثلاثة الاجزاء من الزاوية الى خط الابراج تُقسم الى تسعة اجزاء فمن سبعة منها يُسحب خط الابراج الصغرى لان الابراج الصغرى سبعة اقسام. والعرب يقسمونها الى ثلاثة ارباع مثل الوسطى فوجب ان تكون ارباعا اصغر من ارباع الوسطى ونسبتها اليها نسبة سبعة اقسام الى تسعة وليان عدم صحة تقسيم العرب قد رسمت دائرة يونانية وعنوانها بالشكل السابع مثل الدائرة العربية المتقدم الكلام عليها في الفصل السابع من الباب الاول والعمل بها كما يعمل بتلك



الدائرة اليونانية

ولنذكر طرفاً ممَّا ذكرته قديماً الموسيقيين من الألحان التي كانوا يعالجون المرضى بسماعها معتبرين موافقتها لأمزجة الناس وذلك ان الجهاركاه حار يابس مهيج للدم والاورج والثوى باردان يابسان وعكسهما الحسيني والدوكاه فكل منهما حار رطب وكل من الرست والسيكاه بارد رطب (١) فيختار منها ما يوافق المزاج. والذي اراه في هذا المعنى ان الانسان ينتمش بسماع اللحن الذي يعيل طبعه اليه وهذا الميل ليس من المزاج بل من تقرير العادة وربما تقررّت العادة من اول مسموعات الانسان عند ابتداء ادراكه او من ولوع حصل له بسماعه تلحين بعض النشائد موافقاً لغرض ما كان قائماً في ذهنه فما زال يُردّد ذاك اللحن في مخيلته حتى صار لا يهوى غيره. ومن ذلك نشأ ما تعبّر عنه العامّة بيت النغم وهو ان كل منشيد لا بد ان يكون له ميل خاص الى بعض الألحان يحسن الانشاد فيه اكثر من غيره واذا خلا بنفسه على غير قصد يتزّحم به دون غيره فلا ينشد غيره الا عن قصد. والذي ينبغي صحّة ما ذكره اننا نرى الناس يميلون الى استعمال الألحان المتداولة في بلادهم التي نشأوا بها على سماعهم من غير اعتبار الموافقة المزاجيّة (٢) لجواز ان يختلف مزاج احدهم عن الآخر والله اعلم بالصواب

(١) وللاقدمين اقوال غريبة في الموسيقى اما في تعريفها او في منافعها او في علاقتها بسانن العلوم قال هرمس (Hermès) ان الموسيقى معرفة ترتيب الامور في الطبيعة. وادعى پيثاغورس (Pythagore) ان كلّ شيء في الدنيا هو موسيقى اي ترتيب وتنظيم. اما افلاطون فقد ذهب الى ان فنّ الالحان هو مبدأ العلوم البشريّة العام. وكان يكرّر لتلاميذه قوله: بان «الالهة انزلوا الالحان من السماء ليس فقط لتطرب الآذان بل لتقيم النظام ما بين قوى النفس». واعتاد الاقدمون ان يبنوها على الطبائع الاربع فزعموا انها تصلح لترطيب اليبوسات وتعديل السوداء وترويق الدم. فروى الفارابي ان هذا العلم استخرج من علم الهيئة والحكمة والطب وعلوم التنجيم والطبيين وعليه تروم يستخرجون المقامات من بروج الفلك كالرست مثلاً من الحمل والمراق من الثور والاصفهان من التوأين الخ... فينسبونها الى كل من الحرارة او البرودة مع اليبوسة او الرطوبة موافقاً للطبائع الاربع

(٢) هذا من الصواب لكنّه قليل الفائدة لما نحن في البحث فيه ومرجه ان الشرقيين مثلاً يميلون كلّ ميل الى الحان بلادهم فلا يستطرفون لاول سماع انتقام الافرنج وبالعكس عند هؤلاء. اما ذلك فلا يكني لبيان السبب الذي لاجله يستحسن ابن الشرق هذا اللحن الوطني ويفضله على ذاك وهذا كما نظنّ متعلّق بالذوق الخاص والاحوال اما الذوق الخاص فهو يتولّد من الطباع والمواث

تتمت

في احكام آخر للالخان

قد علمت ما يتعلق بهذه الصناعة من اعتبار الالخان بحسب الذات واعلم انه لا بد من اعتبار آخر لها بحسب الصناعة فان منها ما هو مقيد وهو ما التزم في اجرائه حركات دورية اذا بلغ بها الى القرار عاد اليها بينها وموضع اللفظي ما التزم فيه بازاء تلك الحركات اجزاء موزونة من الكلام تدور دور الحركات مطابقة لها في اتفانها واختلافها ويقال له «اشغل» وهو قد يكون مرتجلاً في وضعه وقد يكون مأخوذاً من فنون الشعر كالوشح والزجل وغيرها. فان وضع خاتمة لنوبته قيل له «أرك» ومنها ما هو مطلق وهو ما يجري على حركات اختيارية لا يلزم شيء منها. واما موضوعه فقد يكون ملتزماً في نفسه اوزاناً دورية كقطعة من الشعر وقد لا يكون ملتزماً كسورة من القرآن. وكلاهما يجري عليه اللحن بحسب الاختيار فيحتمل من اختلاف الالخان عليه قدر ما تحتمل صناعة المتصرف فيه لا يمتنع اجراؤه على جميع الالخان الموسيقية. وربما اخذ في اللحن ثم انتقل منه الى لحن آخر افتتاناً في العلم ثم عاد اليه عند القرار فان لم يعد كان عبثاً في الصناعة. والترنم الموزون من ذلك يقال له انشاد ولغيره ترتيل واذا جرى اللحن على الآلة فان كان مقيداً بحركات دورية قيل له بُشرف وألاً فهو تقسيم (١)

ولا يخفى ان الغرض من هذه الصناعة إحداث طرب في النفس بسماع ما يوافق هواها. ولذلك كان بعض الالخان اطيّب سماعاً عند بعض السامعين دون بعض كما يكون في الاطعمة والمناظر ونحوها. وهذه الواقعة لا تتم بالنسبة الى هوى النفس ما لم تتم

(١) ومن اراد وصف نوبة بتفصيلها فليد ان يقف على ما سرد في ذلك سلفادور دانيال (Salvador Daniel) المار ذكره في تأليفه عن الموسيقى العربية (La Musique arabe c. II parag. II, p. 39) بيد ان لابتاء الشرق لفتني عن ذلك لما علمتهم العادة الوطنية من هذا القليل

بالنسبة الى اجزاء اللحن في انتساقها وسلامتها من التشويش وهذا لما يُطرد عند انفراد المعنى بنفسه فاذا اشترك مع غيره وقعت مظنة التشويش فوضعوا فن الاصول لصيانة هذه المشاركة عن تشويش السابق والمتأخر من المشتركين في الغناء حتى يكون مجموعهم كواحد (٢٠). ولما لم يكن له دستور يُبنى عليه فوضعوا جزئين يتركب احدهما من حركة فسكون والآخر من حركتين فعبّروا عن الاول بقولهم «دُم» وعن الثاني بقولهم «تَك» جرياً على اصطلاح العروضيين في وضع السبين الخفيف والثقيل ومن ثم جمعهما بقولهم «لَمْ أَر» مقتطفاً من قول العروضيين «لَمْ أَرْ عَلَى ظَهْر جَبَل سَمَكَةً» وركّبوا من هذين الجزئين جملاً في الاستعمال كتفاعيل العروض ووضعوها لكل جملة فيها اسماً يميزها عما سواها يركبونه من دُم وتَك نحو: دُم تَك تَك دُم مكررة بعينها الى النهاية كما يتركب بيت الشعر من التفاعيل المكررة تسمية لا يميز بحره عن غيره كالطويل والبسيط ونحوهما.

(١) ولعلم الاصول او الايقاع فصول مطوّلة في كتاب الموسيقى للامام ابو نصر محمد الفارابي وفي رسالة الشيخ العالم صفي الدين البغدادي الا ان بينهما شيء من الاختلاف في التعبير عن السبين الثقيل والخفيف فنجد الفارابي يسمي الاول تن والثاني ت اما عند الشيخ صفي الدين فالسبب الثقيل هو عبارة عن تن والخفيف معبر عنه بلفظة تن وليس تحت ذلك الخلاف كبير امر اذ النسبة هي متساوية في كلي التعبيرين. ثم ترى الفارابي يتخذ مبدأ او اصلاً للايقاع وهو عبارة عن تن تن تن ويقول ان هذا المبدأ يتضمّن بالقوة جميع اصناف الايقاعات ثم يأتي الى ذكر ما هو اكثر استعمالاً من هذه الاصناف وهو سبعة اصناف المزج وخفيف الرمل وثقيل الرمل او الرمل والثقيل الثاني وخفيف الثقيل الثاني اي الماخوري والثقيل الاول وخفيف الثقيل الاول (*Liber Cantilenarum* : Kosegarten). فروى صفي الدين ان للعجم اصناف وادوار كثيرة من الايقاع يجهلها العرب فاهمها ما يسمونه الفاختي: هذا الى غير ذلك من التفاصيل يجدها من يشأ في المجلة الاسيوية الافرنسية سنة ١٨٩١. Baron Carra de. (*Journal Asiatique*, 1891, Vaux. Le Traité des Rapports musicaux ... par Safi-ed-dîn) فروى العلامة برون (Docteur Perron) ان اول من اخذ عصاً بيده و اشار بها الى الوزن والايقاع هو ابرهيم ابن ماهان الموصلّي من فحول المنين في زمن المهدي والرشيد. ومن المستغرب في الايقاع ان اصول الالمان تختلف احياناً عن اصول آلات القُر كالدف والطبل فربما كانت اصول اللحن على وزن ٣ + ٣ فنُقرت الآلات على وزن ٢ + ٢ او ٢ + ٢ + ٢ فصارَتْ ايضاً اوزان النغم مقسومة الى ٨ اجزاء متساوية وكان القُر على ٢ + ٣ + ٣ الى غير ذلك ما رواه س. دانيال عن الالمان العربية (Salv. Daniel, *ouvr, cit.* p. 97, 98)

غير انهم نظروا هيئة اجزاء اللحن عند اجوائه ققابلوها بما يوافقها من الاصول كالربع والخمس والشبذ وغير ذلك قصداً للمطابقة بين الحركات من الطرفين . فاذا اراد احدهم ان ينشئ تلحيناً لموشح او غيره رطط على اللحن الذي يختاره ثم جعل لحركاته ضابطاً مما يوافقه من الاصول . واما اختراع هذا الانشاء فهو ملكة طبيعية لا يتوصل اليها الا بالاجتهاد كملكة النظم عند الشعراء . فالله علم الناس بفضله وخص بمواهبه من يشاء .



قال مؤلفه الفقير اليه تعالى ميخائيل بن جرجس مشاققة البناني هذا ما انتهت اليه معرفتي القاصرة وانا ارجو من مطالعيه غض الطرف عما فيه من ضعف العبارة واصلاح ما فيه من الخلل فجل من لا عيب فيه وعلا



(تمت الرسالة)



اصلاح اغلاط

صفحة	سطر	خطا	صواب
٥	٨	يرشدهم	ترشدهم
٢٢	٨	ياني	يائي
٣٢	٢٠	حاشية ١	الحاشية ١ من الصفحة ٣٤
٣٣	١٧	ذيل	حاشية ١ من الصفحة ٣٢
٣٢	١١	الساژكار	الساژكاه
٤٤	١	برج الحجاز	ربع الحجاز
٤٥	١١	مُيز	حُيز
٤٥	٢٧	او الزرقكند	او الزرقكند
٤٧	١٩	نجدى الحسيني	نجدى الحسيني
٤٩	٣	عجمي	عجم
٥١	١٧	عن ربع الحسيني	عن برج الحسيني
٥٢	١٩	صوت بترك	صوت بترك
٥٥	٦	لحن البزير	لحن البزير
٦٨	١٥	١٧٢٧	١٧٢٨
٦	٣١	ح و ج	ج و ح

فهرس

صفحة	
٣	توطئة مصصح الكتاب
٦	فاتحة الرسالة الشهاية
٧	المقدمة في حقيقة الموسيقى
٩	الباب الاول في المبادئ اللازمة معرفتها للموسيقى وفيه سبعة فصول
	الفصل الاول في تفسير الانغام المسماة ابراجا
١١	الفصل الثاني في تقسيم الارباع
١٢	ذيل للمصصح على الفصل الثاني
١٤	الفصل الثالث في الفرق الكائن بين الارباع والعريضة والارباع والدقائق اليونانية
١٦	الفصل الرابع في قسمة الديوان الى ديوانين متشاكلين
١٨	جدول الديوان العربي عند المحدثين (للمصصح)
١٩	شرح الجدول
٢٠	الفصل الخامس في اقتراق الألحان عن بعضها واقترانها الى أنواع
٢٢	الفصل السادس في ترتيب آلات الموسيقى المعروف بالدوزان
٢٣	العود
٢٤	ذيل على الكلام في العود. ترتيب العود ودوزنته حسب طريقة المؤلف
٢٩	الكمجنة الافرنجية - الكمجنة العربية
٣٠	الطنبور - ذيل على فصل الطنبور
٣٢	القانون
٣٣	ذيل (على القانون)
٣٤	آلات النفع

صفحة	
٣٤	الفصل السابع في بيان كيفية عمل الالخان من غير مواضعها وهو المستنى
	التصوير او قلب العيان
٣٦	مثالان في تصوير الالخان - الدائرة العربية
٣٨	الباب الثاني تعريف الالخان التي تكون من على الابراج وكيفية إجرائها
	وما اشتمل فيه من الارباع
٣٩	الفصل الاول في الالخان التي يكون قرارها برج اليكاه
٤٠	العشيران " " " الثاني
٤٠	العراق " " " الثالث
٤١	الرست " " " الرابع
٤٣	الدوكاه " " " الخامس
٥١	السيكاه " " " السادس
٥٣	الجهاركااه " " " السابع
٥٣	الثامن في الالخان الكائنة من برج النوى
٥٤	التاسع في اللحن الكائن من برج الحسيني
٥٤	العاشر في الالخان الكائنة من برج الارج
٥٥	الحادي عشر في الالخان المختصة بالماهور
٥٦	الخاتمة في اصول معتبرة في هذه الصناعة
٥٧	مقدمة اولى
٥٨	مقدمة ثانية
٦٣	تقسيم الوتر الى ٢٤ ربعاً متساوية بالطريقة الحسابية
٦٤	الهندسية " " " "
٦٧	الشكل التاسع عدد الاجزاء المختصة بكل ربع على حساب مشاقه
٧٢	الدائرة اليونانية
٧٤	تتمة في احكام آخر للالخان

Library of



Princeton University.